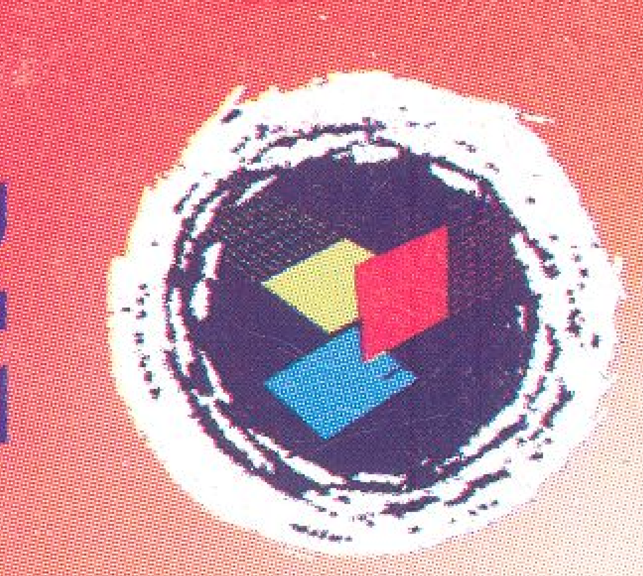




وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولى
للمسرح التجريبى

المرأة والحركة النسائية فى الدراما فى عصر الإصلاح

تحرير : كاثرين م. كينسى

ترجمة : د. سحر فراج

مراجعة : أ.د محمد عنانى





المرأة والحركة النسائية فى الدراما فى عصر الإصلاح

تحرير : كاثرين م. كينسى

ترجمة : د. سحر فراج

مراجعة : أ.د محمد عنانى

الحدود المحطمة

المرأة والحركة النسائية فى الدراما

فى عصر الإصلاح

تُرجم هذا الكتاب عن النص الأصلى الإنجليزى:

Broken Boundaries

Women & feminism in Restoration Drama

edited by

Katherine M. Quinsey

The University Press of Kentucky,

U. S. A , 1996.

كلمة وزير الثقافة

عندما قرأت رسالة " **يوم المسرح العالمى** " التى كتبها هذا العام الكاتب المسرحى المكسيكى " **فيكتور هوجو راسكون باندا**" استوقفنى فيها إعادة تعريفه للمسرح، إذ يؤكد أن " **المسرح يحرك، ينير، يثير القلق، يزعج، يسمو بالروح، يكشف، يتحدى ويخرج عن التقاليد، إنه حوار مشترك مع المجتمع. المسرح هو أول فن يجابه الخواء، والأشباح، والصمت، ليضع الكلمات، والحركة، والنور، وفورة الحياة. . إنه تواصل سحرى يتبادل فيه الناس بالأخذ والعطاء ما يعمل على تغييرهم** ". وفى تصورى أن هذا التعريف جاء ليجيب عن سؤال : لماذا المسرح ؟. ولا خلاف أن المسرح -كما أشار التعريف- صانع لحظات التماس الفورى، الحى، تلك اللحظات الدائمة التجدد مع الحياة، التى تصوغ الإنسان والحياة من جديد، وذلك ما يتبدى من تاريخ تطوره. لكن -فى تصورى أيضًا- أن رجل المسرح المكسيكى، عاود تأكيد تعريفه للمسرح لينبه لخطورة القطيعة التى يمكن أن تحدث بين المسرح والقفزات اللاحقة، والمتغيرات الهائلة التى أعادت صياغة العالم

فى الألفية الثالثة، إذ عندئذ يصبح المسرح غير قادر على إحداث التغيير، إذا لم يكن قادراً على قبول التغيير. إن العالم يتقدم ويتغير، ومسئوليتنا لا تسمح لنا أن نترك حياتنا تبقى على ما هى عليه، وهو الأمر الذى لا يتأتى إلا بالحوار والانفتاح، ومواجهة العزلة، ورفض الصمت، لذا كان -وما زال عندى- جوهر الفكرة التأسيسية لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، أن يكون أحد المعابر العملية التى تجسد هذا الحوار بين الثقافات والحضارات، حيث كان من الصعب إنجاز هذا الحوار بكثافته وتنوعه فى غير شكل اللقاء الدولى الذى يحتضن حضور تجارب مسرحية متنوعة، متعددة لثقافات العالم وحضاراته، تطرح أفكارها ومفاهيمها على خشبات مسارح القاهرة، وينفتح أصحابها كلٌ على غيره، باستهداف التأمل، وإثراء المعارف والوجدان. الجميع يجربون، فالزمن نفسه ليس سوى حقل تجربة، تخرج بنا من تحت الحقن المتواصل نحو العزلة، وتحمينا من اختلال الأمن الذهنى، ساعتها يتجلى سحر المسرح، حيث ينجح فى تغييرنا، وأيضاً يجعلنا نلمس أصغر قاسم مشترك بيننا وبين غيرنا، ونتفهم معنى اختلاف الآخر، فنحاول التلاقى معه.

تأتى هذه الدورة لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، ونحن مازلنا نعيش آثار الحرب المدمرة على شعب لبنان الشقيق، لكن رغم الجراح النازفة، والخسائر الفادحة، لم تفلح محاولات التخويف فى كسر صمود شعب لبنان، وأحد تجليات الصمود فى مشاركة الفنانين والمثقفين اللبنانيين فى هذه الدورة، والتى تأتى دليلاً على أن محاولة نشر ثقافة الخوف بالتدمير لن تجدى.

فاروق حسنى

وزير الثقافة

كلمة رئيس المهرجان

يطرح مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى فى ندوته الرئيسية هذا العام موضوع **"أدبيات التأسيس للتجريب المسرحى ووثائقه، قراءات فى المسار (من نهايات القرن التاسع عشر حتى نهايات القرن العشرين)"**.

صحيح أن هذا الموضوع - رغم خصوصيته - يبدو طرحًا لسؤال الحرية فى الفن عامة، لكن الصحيح أيضًا أنه طرح لمسار سؤال الحرية فيما يتصل بالحياة عمومًا، وذلك من خلال الكشف عن أساليب القوى التى ترفض الحرية وتهددها، وأيضًا بتشخيص توترات طاقات التغيير الفكرية والإبداعية، التى تربطها سلسلة من التحولات المتتابعة؛ إزاء سيطرة التصورات المنغلقة عما حولها، والمنكفأة على ذاتها. ثم بتتبع جدل مملكة الخيال الإنسانى - بوصفها مملكة شرف الإنسان - فى مواجهاتها لتلك القوى التى تعجز عن تصحيح ذاتها، وتقاوم الفهم، وتمارس آلية إعاقة الحرية؛ بالإصرار على ممانعة ممارسة إبداع لا يتناقض مع الزمن ومستجداته، تلك الممارسة التى تجسد الحضور فى الحياة، بانتباهٍ واعٍ وإرادىٍّ، حيث يعد تغييبها بمثابة أم الخطايا جميعًا.

لقد كان رهان هؤلاء المجددين التجريبيين هو حرية خشبة المسرح لتستوعب أكثر الأشكال المسرحية ابتكاراً وحداثة، انفلاتًا من تلك العلاقة بالماضى التى تتسلط على حضورهم الوجودي وتزيّفه بتصوراتها الثابتة.

نجح المجددون التجريبيون فى تغيير المشهد الإبداعى فى المسرح، تأليفًا، وإخراجًا، وتمثيلاً، وهو ما يعنى فشل القدرة التدميرية لإرادة المبدعين المجددين، بوصفها استعداداً أوليًا للحرية، وقدرة على ممارسة تلك الحرية، وتأكيداً بأن ذلك يعد أيضًا منفذاً يسمح لكل حرية أن تستطيع البدء ثانية، رفضًا للجمود، ولكل محاولات اختزال الإنسان إلى مجرد علاقة صامتة مع قيود وأعراف تنفى التساؤلات ومحاولات الفهم، باعتبارها أهم تجليات الوجود الإنسانى وجناحى الحرية.

لقد بدأت محاولات المجاهرة بحرية نيل الحضور المغاير للمألوف فى الإبداعات المسرحية منذ القرن التاسع عشر، إذ اتخذت هذه المحاولات صيغة البيان المعلن فى فرنسا، عندما كتب "**فيكتور هيجو**" وثيقته الشهيرة "**مقدمة كرومويل**" عام ١٨٢٩ التى تعد "**إنجيل الرومانسية**"، من حيث ثورتها على الكلاسيكية وأصولها الفكرية والفنية المرتبطة بقواعد أرسطو وتعاليم المسرح الرومانى، استهدافًا لحرية الفنان فى التعبير، واقترابًا من ذاته، وواقعه وتجليات خياله.

وبالطبع ناهض الكلاسيكيون دعوة التحرر من القديم، بل رفضوا حتى مجرد مجاورتها لهم، وتشابك كتّاب المسرح الكلاسيكى مع كتّاب الرومانسية فى داخل المسرح ليلة العرض الأول لمسرحية **"هرنانى"** التى كتبها ١٨٣٠ **"فيكتور هيجو"** وذلك لخروجها على القواعد الكلاسيكية، ودامت المعركة بينهما طيلة خمسة وأربعين يومًا هى مدة عرض المسرحية، واستمرت من نهايات القرن التاسع عشر، وتعددت صيغ المجاهرة دفاعًا عن حرية الإبداع المسرحى، سواء بإصدار البيانات النظرية، أو الدفع بإبداعات تتخذ من سعة الحياة ومستجداتها، وثراء الخيال وممكناته، وكثافة الحلم ودلالاته، منطلقات تتجاوز بها القوالب الثابتة للمسرح، فشكلت تراثًا من أدبيات ووثائق حركات التجدد التجريبية، جسدت مرتكزاتها الفكرية، والفنية والجمالية.

وتعتمد الندوة فى محاورها علي إجراء حفريات لاستعادة الأدبيات والوثائق التى طرحها التجريبيون، ومهدت وأسست لموجات التجريب المتتابعة عبر نهايات القرن التاسع عشر حتى نهايات القرن العشرين فى أوروبا وأمريكا، تأليفًا، وإخراجًا، وتمثيلاً، وذلك بحثًا عن الأصل المشترك لكل حركات وتوجهات التجريب. فى ارتباطها الوثيق مع الخيال، بوصفه قدرة الممكن، ودلالة الاستعداد للجديد، وأيضًا فى ارتباطها بالحرية التى

ليست شيئًا آخر غير الخيال الخلاق للممكن، ثم فحص كيف كان مدخل هؤلاء التجريبيين إلى قضية الوجود، بمعنى هل كانت تجربتهم تستهدف فهم الذات لذاتها، وفهم الإنسان والحياة عمومًا؟ أم كانت انفتاحًا مطلقًا على الداخل، وانغلاقًا مطلقًا نحو الخارج؟

إننا نستعيد هذه الأدبيات والوثائق الخاصة بالتجريب، وننفتح عليها لنعيد قراءاتها. بحثًا أيضًا عن المعنى المضاعف في مساراتها، ولنتعرف على أسباب تصلب بنية استقبالها في مجتمعاتها، مع أنها كانت تحطم جليد الاعتياد الموروث الذى يتجسد على الواقع فيخفيه عن الأنظار، فيسود التكرار، وتسيطر النماذج المستعارة من الماضى. ترى هل مأساة الإنسان أنه يقاوم فهم ذاته وواقعه؟ أم يقاوم أن يكون أكثر حرية؟ أم أن الأوضاع الإنسانية هى أوضاعٌ صراعيةٌ حتمًا؟ تلك الأسئلة وغيرها ستجيب عنها النخبة الممتازة من المتخصصين فى المسرح من كل أنحاء العالم المشاركون فى هذه الندوة، وبالتأكيد سيقدمون لنا بيانًا عن الحرية وكيف شاركت فى شحذ الوعى حتى لا ينزلق الحاضر عن زمانه.

صحيح أن وزير الثقافة الأستاذ فاروق حسنى دائمًا يؤكد أن هذا المهرجان كاشف للضائع، ومؤثر فى الحاضر، وسوف يتناسل منه أبناؤه، والصحيح أيضًا أنه دومًا يؤكد على مداومة الجهد والرغبة فى الدفاع عن الحرية،

كاختيار سنده الجوهرى صلابة الإرادة، والصحيح كذلك أن فكرته ترسخت على مدى ثمانية عشر عامًا، وأصبح خطاب الحرية فى التعبير هو خطابنا السائد. فتحية واجبة للرجل الذى كان قادراً على تصدير إيمانه لكل من حوله، ولم يعرف اليأس يومًا.

أ.د. فوزى فهمى
رئيس المهرجان

مقدمة

كاثرين م. كينسى Katherine M.Quinsey

تهتم دراما عصر الإحياء بقضية هوية النوع والجنس واضطهاد المرأة بعمق غير مسبوق فى أشكال الترفيه الأخرى الشائعة. فهى تقع فى منطقة بين الاتجاه الأدبى السائد والأشكال الفنية الشائعة فى ذلك العصر، فى طرحها للقضايا الأساسية بشكل غير مباشر ودقيق وسلس. فهى تثير قضايا، مثل: مكانة المرأة فى المجتمع والأسرة، والعلاقة بين الرجل والمرأة، وطبيعة كل من الرجل والمرأة، كما أن دراما عصر الإحياء تُعد دليلاً واضحاً على محورية "قضية المرأة" فى تلك الفترة وضرورة الاهتمام بقضايا النوع، حيث إنها كانت أكثر أشكال الترفيه قدرة على إلغاء الحدود بين الخيال الذى تقدمه والمجتمع الذى يعيشه الجمهور. يحيط القالب الاجتماعى بدراما عصر الإحياء بشكل محكم سواء فى التأليف أو الإنتاج، وأيضًا فى تحديها للخيال فى التفاعل الواضح فى الحوار. فهى تنفصل باستمرار عن هذا القالب لتعكس وتحدث تغيرًا اجتماعيًا.

تُعد أواخر القرن السابع عشر فترة محورية فى تاريخ المرأة الاجتماعى والوعى النسائى. فإثارة قضايا النوع بدأت مبكراً، وهى بذلك تختلف عن الدفاع عن حقوق المرأة الذى شهده القرن الثامن عشر بعد ذلك. فقد أصبح مألوفاً أن القرن السابع عشر يشير للتحول من المفهوم المبكر للنوع كتعدد باعتباره تنوعاً للطبيعة البشرية، إلى صعوبة تصنيف النوع والذى ينظر للأنثى باعتبارها تختلف عن الرجل فى كل المستويات: الوجودية والحيوية والروحية والعقلية والاجتماعية.

كما لوحظ أيضاً أن التغيرات الفكرية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية والدينية فى إنجلترا فى القرن السابع عشر لم تمتد لتشمل قضية النوع، كما تمت إعادة اكتشاف الإطارات القديمة للسلطة التى تدعم الهيكل الاجتماعى والاقتصادى. وبالمثل، قللت النماذج الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التوازن بين المرأة ومكانتها كصاحبة أملاك واعتبرتها مجرد قناة لتبادل الأملاك (نقل الملكية)، كما تم محو سلطتها واستقلالها. اتصف عصر الإحياء بعدم الاستقرار، فقد كان هناك خلط كبير بين الشك واليقين، والفعل ورد الفعل، والبحث عن الشك واليقين الحذر. فهذه الفترة تصل بين عصر النهضة والقرن الثامن عشر من خلال البحث عن حقيقة الادعاءات المثارة حول هاتين الفترتين. وهويحث يمكن أن يُطلق عليه أنه بحث عن المساواة بين الجنسين، فهويعزز الإطار غير المستقر لوجهات النظر الفكرية والاجتماعية . والاهتمام بقضية المرأة فى دراما عصر الإحياء يجب أن يعزز إعادة تحليل التغيرات الفكرية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية التى شهدتها تلك الفترة.

تُعد دراما عصر الإحياء تعبيراً واضحاً عن هذه الشكوك، فهى تحول وتعرض وتجمع الطبيعة العشوائية للهيكل الاجتماعى؛ حتى وإن كان فى سبيل تأكيدها. ساعد فى ذلك وجود المرأة كممثلة على المسرح، وحضورها كواحدة من الجمهور، ودخولها مجال الكتابة والتحول الذى صاحب هذه الظاهرة. يتضح هذا الاهتمام فى ارتباط هذه الدراما بنماذج عصر النهضة، مثل مسرحية «العاصفة» لجون درايدن John Dryden ووليام دافينانت William Davenant والتى تعددت فيها الشخصيات النسائية. كما تم تغيير موضوع مسرحية شكسبير للاهتمام بقضية

النوع والأدوار الجنسية . تهتم دراما الإحياء سواء فى الكوميديا أوالتراچيديا بالأساس الجنسى فى الهياكل الاجتماعية، مثل الزواج والأسرة والتتابع الوراثى: لإعادة تحليل الادعاءات حول هذه الفترة. هذا الضعف فى الهيكل الاجتماعى يتعايش مع محاولة تأكيده، أحياناً من خلال التأكيد على تميز الرجل وتفوقه، وأحيانًا أخرى من خلال إعادة صياغة اقتصاديات السلطة. أدى وجود المرأة وحضورها كممثلة وازدياد الوعى بذاتية المرأة، إلى القلق جديد حول طبيعة هوية المرأة ومحاولة تقييد هذه الذاتية واحتوائها وقيادتها بطرق عديدة. أدى ذلك إلى تفاعل درامى معقد، حيث يصبح جسد الممثلة والمرأة الموجودة بين الجمهور والقضية النسائية المثارة فى النص، هومصدر القلق الحقيقى ومصدر الشك والتأكيد فى، تفاعل سهل بين التأكيد، والنقد وبين التعبير والتدمير .

لم يؤد الازدهار الذى شهده القرن الثامن عشر إلى تأريخ أية دراسة مجمعة عن قضايا المرأة فى هذه الدراما. وهذا الكتاب يدين لبعض المراجع التاريخية؛ لتوضيح وجود المرأة واندماجها فى المسرح كممثلة وكاتبة وسيدة ومتفرجة (انظر: سكوفيلد Schofield وماشيسكى Macheski و روبرتس Roberts ومُوسّ (Maus)؛ خاصة دراسة جاكلين بيرسون Jacqueline Pearson والتى اهتمت بالمرأة فى هذه الفترة كممثلة وكاتبة. وبذلك توضح الانقسام بين الفاعل والمفعول به (المسيطر والخاضع) المتعلق بشكل المرأة فى هذه الدراما. كما ساعد فى هذا الاهتمام النظريات الحديثة الخاصة بالجسد والجنس والنوع؛ خاصة فى الأداء فى هذه الفترة (ستروب Straub، بريڤرمان Braverman، بَتْلر Butler ، زيمرمان Zimmerman، ويبر Weber، ستاليبراس Stallybrass، چاردين Jardine).

ساعد فى ذلك أيضاً القراءات الدقيقة للمفاهيم السياسية فى إطار ازدواجية المفاهيم المعاصرة، سواء الدرامية أوغيرها (ستافيس Staves، ماركلىMarkley، براون Brown). الهدف الرئيسى لهذه المجموعة هودراسة الأشكال المتحولة لقضايا المرأة فى النص المسرحى فى عصر النهضة. فالنقد النسائى يركز على الناحية السياسية فى مواجهته لفكرة تحقير المرأة. فهذا الكتاب يدرس ذلك النقد من خلال أعمال كُتَّاب الدراما من الرجال والنساء، وبذلك يطرح الكتاب القضايا التى سبق طرحها بشكل هامشى. يمكن بذلك أن يسهم هذا الكتاب فى مراجعة المفاهيم التاريخية والنظرية الحالية فى عصر الإحياء والمجتمع الذى يمثله.

تدرس المقالات التى يتضمنها هذا الكتاب قضية المرأة فى دراما عصر الإحياء من خلال وجهات نظر متعددة، باستخدام المفاهيم التاريخية والنظرية. فهى تحلل عدداً كبيراً من المسرحيات الكوميدية والتراچيدية والتراچيكوميدية والملحمية، وتفاعل هذه النماذج وتكيُّفها. تم تصنيف هذه المسرحيات على أساس تناولها لقضية المرأة فى مسرحيات الرجال ومسرحيات النساء والنظريات وتاريخ الأداء. يعكس هذا الترتيب طبيعة التفاعل داخل النص وتعدد مفهوم قضية المرأة فى هذه الفترة، هذا التعدد يظهر أيضاً فى تعدد التعبير النسائى الذى يشكل المقالات نفسها. فالموضوعات تتنوع من إعادة كتابة أعمال عصر النهضة لتتضمن قضية المرأة، إلى ازدواجية مفهوم قضية المرأة فى الدراما فى الاتجاه السائد من الكُتَّاب الرجال، وتداخل الأصوات بين الكتاب من الرجال والنساء، والعلاقة المعقدة بين النقد النسائى للدراما والتغيرات الاجتماعية والسياسية وقضية المرأة

التى تظهر فى الحركة المسرحية وبين الجمهور، مع الاهتمام بشكل خاص بتأثير وجود الممثلة وازدياد عدد الجمهور من النساء.

يستمد القسم الافتتاحى لهذا الكتاب عنوانه من هجاء الرجال للمسرحيات التى كتبتها النساء، فالقاضى سكويَزم Justice Squeezum فى مسرحية هنرى فيلدينج Henry Fielding "اغتصاب فوق اغتصاب" يقول: "قلم فى يد امرأة... هوأداة للدعاية" وهويذلك يشبه كتابات المرأة بالرغبة الجنسية الجامحة، تماشيًا مع التشبيه المجازى للقلم باعتباره وسيلة الرجل فى الكتابة والتكاثر الجنسى. هذه السخرية من كره النساء تشير للقدرة الإبداعية لكتابات المرأة وتأثير نشرها، فهى تتحدى وجهة النظر الذكورية المسيطرة. توضح المقالات التى يتضمنها الجزء الأول من الكتاب نجاح كاتبات الدراما فى عصر الإحياء فى اقتباس تقاليد مؤلفى الدراما من الرجال من خلال إعادة كتابة المسرحيات والعلاقات النصية المتداخلة والمعقدة، أومن خلال استغلال القواعد الدرامية القائمة؛ مما أدى إلى عرض الفكر الذى يشكل هذه التقاليد وتحدِّيه. وفى لحظة رائعة استطاعت الحركة النسائية فى عصر الإحياء توفير علاقة مبكرة بقضية النوع والسلالة، وذلك من خلال التركيز بشكل خاص على ما قامت به مارى پيكس Mary Pix من إعادة كتابة مسرحية «عُطَيلّ». تهتم پيكس بشكل عام بالأعراف الأساسية المحافظة (پيرسون ١٧١-٨٠). ولكن پيرسون توضح أنها تقوم بعملها من خلال شبكة مترابطة ودقيقة من الروابط النصية المتداخلة للسؤال والإجابة عن الادعاءات المتأصلة الخاصة بقضية المرأة، والعنصرية التى تشكل تقاليد الرجال الدرامية.

تربط كتابات المرأة فى هذه الفترة بين نوعين من الأشكال المسيطرة لكتابات الرجل: أولاً،التحرر الذى يشير للسيطرة وتقييد الحرية الجنسية للمرأة وإلغاء ذاتيتها. ثانياً، التجريب العلمى الذى يدعم اضطهاد النوع فى هيئة البحث الموضوعى. إعادة هذه النماذج الفكرية ودراستها هما أساس المقالات الخاصة بمسرحيات كاثرين تروتر Catherine Trotter وديلاريفييه مانلى Delariviere Manley وأفرا بين Aphra Behn وربيكا ميرينز Rebecca Merrens. تناقش هذه المقالات مقاومة مانلى وتروتر للتقاليد التراجيدية القمعية التى تصور المرأة باعتبارها السبب فى تمزق المجتمع وكمال الرجل. فهما تُظْهِران أصول التراجيديا التى تكمن فى هزيمة النفس والطبيعة المتناقضة للاقتصاديات الأساسية كما تظهران المرأة باعتبارها تمتلك القوة السياسية والجنسية. تشير ميرينز أيضًا لطبيعة التجريب العلمى والتقاليد الدرامية فى القرن السابع عشر، فى احتوائها نظرتها الموضوعية للمرأة.

تكشف المقالات الثلاث عن بين Behn، أول كاتبة دراما، طبيعة قضية المرأة وتطوُّرها لديها، خاصة فيما يتعلق بعلاقتها المعقدة بقانون التحرر. فقراءة داجنى بوبل Dagny Boebel لمسرحية «المتجول The Rover» توضح تباعد الهيكل الاجتماعى فى عشوائية خيالية، وليس من خلال حقيقة ملموسة. تعرض المسرحية أيضاً مفهوم التحرر كشكل آخر من أشكال القمع الاجتماعى لذاتية المرأة، كما توضح تبديل مفهوم الحركة النسائية الذى يحرر المرأة من النظام الاجتماعى. درست پيجى تومسون Peggy Thompson تطور مفهوم المرأة لدى بين Behn، عن طريق اقتباس النهايات الرومانسية التقليدية التى تتعارض مع

النهايات الكوميدية ونظام الزواج. هذه النهايات تعكس رؤية بين ومعارضتها للنص المحدود الذى يُعد للمرأة داخل المجتمع. دراسة روبرت أ. إريكسون Robert A.Erickson للسيدة فولبانك Lady Fulbank كواحدة من الكاتبات القليلات لدراما الإحياء تضع بين Behn فى مكانة قريبة من دراما التحرر، كما جاء فى وليام ويشرلى William Wycherley. يناقش إريكسون أيضاً إعادة كتابة بين Behn لقانون التحرر؛ للتأكيد على ذاتية المرأة وتكاملها وقدرتها الإبداعية.

رغم أن المسرحيات التى تقدمها النساء تحوى نقداً للحركة النسائية وتسهم فى تعقيد العلاقة بين هذه المسرحيات والنظام الاجتماعى، إلا أنه من الملاحظ تركيز مسرحيات الرجال على قضايا المرأة. فالدراما التى يؤلفها الرجال تشير لازدواجية تضمين قضية المرأة. يشير عنوان هذا القسم : "الرغبة المطاردة" لازدواجية مفهوم الرجل عن المرأة باعتبارها أداة للرغبة الجنسية المطاردة دائماً، كما يعتبرها أيضاً أداة لتعريف الرجل المحير بدوره. تعارض الدراما التى يقدمها الرجل قضية المرأة بالتأكيد على الأعراف الاجتماعية التى تقمع المرأة بشدة وتعيد بناءها واحتواءها، أومن خلال وجود هذه الأعراف لتمثل قوة كبيرة داخل النص المسرحى. يمكن أيضاً مناقشة قضية المرأة فى هذه المسرحيات بشكل مباشر ومتعاطف. تشمل المقالات فى هذا القسم عدداً كبيراً من ردود الفعل تلك. يناقش جى. دوجلاس سانفيلد J.Douglas Canfield المسرحيات اللاذعة لأزمة المنع، ويوضح اضطهاد المرأة من خلال استيلاء كاره النساء على جسد المرأة. وبما أن هناك تأكيداً دائماً على سيطرة الطبقة الأرستقراطية يتضح أن إمكانات الرجل دليل على السيطرة الطبيعية، وبذلك يصبح جسد المرأة ورغبتها

أمراً تافهاً فى نقل هذه السلطة. ولكن الصور التشبيهية وحقيقة الاغتصاب والإغراء فى هذه المسرحيات توضح ادعاءات القوة والسلطة لكلا الجانبين، وبذلك تضعف أى ادعاءات بالشرعية. تم تناول نفس الفكر الأرستقراطى بازدواجية فى مسرحية "فتح جراناداا Conquest of Granada" لداريدن Dryden. أوضح فى مقالاتى تركيز المسرحية فى إعادة تعريف النظام الاجتماعى وتأكيده على المرأة، التى تستفسر عن هذا النظام والهُويَّة التى منحها إياها، ومحاولاتها لإثبات ذاتها وإرادتها كى تناقض هذه الهوية. تم تشكيل المسرحية من خلال هذا التناقض وربطه ببناء هوية البطل ليصبح البطل وكيانه هوكل الرجال فى المسرحية وذلك لربطه بالنظام الاجتماعى المحبط الذى يواجه ذاتية المرأة.

بعد عام ١٦٨٨، ساعد الفكر الذى وجد بعد الثورة وأفكار لوكيان Lockean ideas للمساواة ووضوح الهيكل الملكى فى إيجاد مناخ للنقاش؛ مما أدى إلى زدهار الكتابة عن قضايا المرأة. هذه الظاهرة لا تتضح فقط فى ازدهار أعمال الكاتبات مثل بيكس Pix وتروتر Trotter ومانلى Manley ولكنها تتضح أيضًا فى تحول التركيز فى أعمال كتاب الدراما؛ خاصة فى أعمال توماس ساوزيرن Thomas Southerne حيث تُحوِّل فكرة التحرير لتشير للحركة النسائية السياسية. وحتى المسرحيات الأكثر تحفظًا وتحررًا لوليام كونجريف William Congreve وچورج فاركوار George Farquhar تعكس بعض القضايا النسائية التى أُثيرت فى الأدب المعاصر، مثل ما جاء فى دراسة چيمس إيڤانز James Evans. لمسرحية "طريق العالم The Way of The World" و"خدعة الجميلة

"The Beaux' Stratagem" يوضح إيفانز من خلال دراسته مناقشة المسرحيتين لـ " الحكم الخاص" لأعراف الزواج القائمة، فى إطار ما توضحه مارى أسيل Mary Astell من تفرقة بين ادعاءات المساواة فى العقد الاجتماعى للوكيان وحقيقة الاضطهاد فى عقد الزواج.

يتمحور هذا النقاش حول طبيعة المرأة وحقوقها مع صعوبة الترابط بين الجنسين، حيث يعاد تعريف طبيعة المرأة والرجل لاكتشاف الادعاءات التقليدية حول هذا الأمر. فالمرأة كانت توصف دائماً بالعفة والنقاء والتواضع وبأنها مكملة للرجل وتدعمه عقلياً وجسدياً (انظر: لوجاتس LeGates وبوللاك Pollak وشيفلو Shevelow). وبذلك تم تشكيل وبناء ذاتية المرأة لتعزيز " طبيعة" سيطرة الرجل. يشير تأثير المرأة فى "تطهير" الدراما إلى ازدواجية التفكير، حيث تتوافق القوة والتعبير مع المرأة فى تلك الفترة - حين تم السماح للمرأة بإظهار بعض ردود الأفعال لما يحدث من كره للنساء ومعاهدات التحرر- فهذه الازدواجية تتوافق مع محاولات احتواء المرأة وتشكيل ذاتيها بأسلوب يترابط مع الفكر الاجتماعى المسيطر (نفس الادعاءات تظهر فى التفسير العصرى لهذا التأثير النسائى الأخلاقى فى دراما ١٦٩٠ والتى حللها وقام بتسجيلها دافيد روبرتس David Roberts "الفصل الخامس عشر"). هذه الازدواجية تظهر فى جهود الرجل للسيطرة على تفسير النساء، خاصة فيما يتعلق بالازدواجية المدمرة للحوار فى دراما الإحياء. تم تحديد وتقييد الأزمات واستماع المرأة للنص الدرامى، من خلال ربط التوقعات النمطية والنص المتحرر كما ظهر فى تحليل باتريشيا جيل Patricia Gill لكونجريف Congreve. تناقش باتريشيا شكل

الاستجابة لاستماع المرأة حيث يتم إبعادها عن الوعى الأخلاقى إذا لم تدرك الحوار؛ ولكنها تتصف أيضًا باللاأخلاقية إذا أدركت وفسرت لنفسها الحوار الدرامى. يتوازى ذلك مع وصف البطلة فى كوميديا الإحياء والتى يجب أن تكون "مدركة دون أن تكون هى معروفة" - وهذا ربط مزدوج كمحاولة لتحديد تفسير المرأة، من خلال توجيه الشخصية الخيالية النسائية والمستمعة الحقيقية لتصير خيالاً مستحيلاً يعكس رغبة الرجل.

تركز المقالات الثلاث الأخيرة على العنصر الوحيد الأقوى فى تحول دراما الإحياء للتركيز على محورية النوع. فظهور الممثلة على خشبة المسرح يمثل حضور المرأة وحديثها الذى يعتِّم أويتقاطع أويلغى العديد من الحدود. أصبح جسد الممثلة موضعاً للأسئلة الخاصة بأدوار النوع وهويته. لم ينعكس الانتشار الهائل لتبادل الأدوار على الذوق الجنسى للمشاهد فقط - والذى ينتج عن استجابات جنسية واجتماعية معقدة، حيث تتحمس المشاهدات أيضاً- ولكنه أصبح أيضًا وسيلة للتساؤل عن هوية المرأة وحدودها واكتشاف وتعريف حدود أدوار الهوية والجاذبية الجنسية. تسبب وجود الممثلة فى تغيير حركة الخيال فى عصر النهضة وتعزيزها لازدواجية وغموض النوع فى المسرحيات ذات النهايات المفتوحة (انظر: چاردين Jardine وزيمرمان Zimmerman وستاليبراس Stally brass وجاربر Garber). أثار وجود الممثلة قضية طبيعة ذاتية المرأة ورغبتها حيث يشكل جسد الممثلة وصوتها خليطاً معقداً لدى المشاهد من الاستجابة والتفسير والتشكيل والربط، حيث يتسبب ذلك الوجود فى تهدم الحدود بين الخيال و"واقعية" المسرح. أحد أشهر الأمثلة على ذلك، نهاية مسرحية «الحب

المستبد «Tyrannick love» لدرايدن Dryden، حيث يكشف نيل جوين Nell Gwyn من خلال شخصية ڤاليريا Valeria الفاضلة حقيقتها غير الفاضلة " أنا شبح الراحلة المسكينة نيلى Nelly، مما يهدم تأكيد المسرحية القوى على فضيلة المرأة. حياة الممثلة خارج المسرح (عادة ما تكون معروفة) يثير الجزء الخيالى فيها الشكوك فيما يتعلق باستقامة هويتها وعلاقة الحياة العامة بشخصيتها الداخلية. كما أن وجود الممثلة يلغى حدود الخيال فى علاقتها مع المشاهدات والتى تتعرض للمشاهدة والاهتمام الدرامى، كما يتضح من مذكرات صامويل بيبيز Samuel Pepys وغيرها من ذكريات تلك الفترة. كتب چون ماكى John Macky" فى أول صف تجلس كل السيدات وفى الصف الثانى تجلس المواطنات من الزوجات والبنات.... ولذلك يمكنك التحول بين الفصول لرؤية جمال المشاهدات" (٢:١٠٩ –١٠، ورد فى روبرتس Roberts 81). وبذلك يصبح وجود المرأة على المسرح موضعًا للعديد من الأسئلة المعقدة عن تأصل الأدوار الاجتماعية فى المسرح ليس فقط بالنسبة للنوع، ولكن للطبقة الاجتماعية أيضاً.

تناقش المقالات فى الجزء الثالث الأداء والإنتاج والحوار المسرحى كانعكاس لهذه الأسئلة. كما أنها توضح بشكل خاص دور ممثلة ومشاهدة دراما الإحياء فى تفعيل واحتواء الحالة الغامضة للمرأة كفاعلة ومفعول بها. توضح چين مارسدين Jean I.Marsden فى دراستها عن أداء مَشاهِد محاولات الاغتصاب فى مسرحيات لكتاب الدراما من الرجال أن جسد الممثلة يصبح تأكيداً قوياً على سيطرة الرجل أثناء محاولة الاغتصاب وحتى التدمير النفسى للضحية الذى يتبع هذه المحاولة. يشترك الجمهور فى هذه العملية كنوع من التفكير المزدوج، حيث

يكون هناك اعتماد على مزيج من الجنس والمعاناة. مما يمجد النقاء الأخلاقى للضحية وهى تشارك فى عنف رغبات الشخصيات الشريرة داخل العمل. تصبح الرؤية المسرحية فى هذه المشاهد نوعاً من اختلاس النظر ليعكس الرؤية الخاصة للنوع. تؤثر هذه المشاهد تأثيراً إكراهيًا على المرأة المتفرجة، حيث تجبرها على التنكر للجنس الذى تنتمى إليه أوالانغماس فى تشبيهها بالانحراف الجنسى للضحية. يكشف مقال لوراج. روسينتال Laura J.Rosenthal عن العلاقة بين المتفرجة والممثلة فى دراما الإحياء المقتبسة عن شكسبير، أن الغموض المتداخل الذى يحيط بالمرأة فى الحركة المسرحية يوفر مساحة لذاتية المرأة، بينما على الجانب الآخر يجعل المرأة أداة للتعبير عن الجنس أوللتعبير عن الحركة الاقتصادية أوحتى استعمال المرأة كعنصر لجذب المشاهد. تحلل لورا مشكلة تشبيه المتفرجة بالشخصية النسائية فى المسرحية و"التوتر الدائم"، حيث يتم تقديم ذاتية المرأة على المسرح؛ مما يوفر إحساسًا بالقوة والسلطة للمتفرجة، ولكن - فى الوقت ذاته - تقوم القوى المتعددة التى تُخْضع المرأة، داخل النص وفى التركيز أيضاً على جسد الممثلة، بتوسيط هذه الذاتية ومعارضتها. وأخيراً تحلل سينثيا لوينتال Cynthia Lowenthal تفسير الجمهور للتفاعل بين حياة الممثلة خارج المسرح - والتى هى خيالية وواقعية فى نفس الوقت - وأداء الممثلة للشخصيات على المسرح؛ وذلك من خلال دراستها للحوار خارج المسرح الذى يحيط بشهرة آن براسيجيردل Anne Bracegirdle وإليزابيث بيرى Elizabeth Barry. توضح لوينتال أن وجود الممثلة الذاتى -حقيقتها داخل دورها الخيالى- يثير التساؤل حول خيال كل الأوضاع الاجتماعية. تم استخدام كل من إليزابيث وآن لمعارضة هذا الشك، حيث كانت تتم "قراءتهما" فى إطار تقديمهما

للشخصيات المسرحية، ومن خلال حالتهما كأدوات "معروفة" خارج المسرح بأسلوب يسمح بالتأكيد على جوهرية الطبقات.

إن تقديم قضايا النوع فى عصر الإحياء يتميز بعدم الاستقرار، مما يعكس تحولاً فكرياً عاماً فى هذه الفترة ويتحقق فى كل عناصر التجربة. وبعيداً عن هذا التحول من الشك إلى اليقين، يظهر بناء الرغبة الجنسية والنوع - التى مازالت تحكم الهيكل الاجتماعى والفكرى الحالي. وفى إطار هذه المقالات المتعددة، تهدف هذه المجموعة إلى توضيح بعض العناصر والعلاقات فى هذه الفترة المبكرة والمتقلبة. وبذلك يمكن تحليل جذور ادعاءات القرن الثامن عشر وحدودها التى استمرت لفترة طويلة.

الجزء الأول

وسائل الدعاية: مسرحيات النساء

أكثر سوادًا من الجحيم

Blacker Than Hell Creates

بيكس تعيد كتابة عُطَيْل Othello

چاكلين بيرسون Jacqueline Pearson

إذا كانت مسرحية "هاملت" هى أكثر مسرحيات شكسبير قراءة فى العصر الرومانسى، وإذا كان وليام هازلت William Hazlitt والمعاصرون له يشعرون أن: "كلنا هاملت" (٤:٢٣-٢٤)، فإن مسرحية "عطيل" هى أكثر المسرحيات تكاملاً للوعى والثقافة فى عصر الإحياء. فعطيل كانت المسرحية الوحيدة لشكسبير التى تم تقديمها خلال هذه الفترة بنفس الشكل الذى كتبها به شكسبير إلى حد مـا، ودون " أى اختـلاف عن الرواية الأصليـة" (آوديل Odell : 1:38)، بينما تم تقديم مسرحية "الملك لير" بصياغة جديدة لنسخة ناهوم تيت (Nahum Tate 1681)، كما تم تقديم مسرحية "هاملت" ومسرحية "ماكبث" بنصوص متبادلة لديڤينانت Davenant 1674، ظهرت نسخ جديدة من مسرحية عطيل فى أعوام ١٦٨١ و١٦٨٧! و١٦٩٥ و١٧٠٥ وأصبحت من أكثر المسرحيات عرضاً فى بدايات القرن الثامن عشر، حيث كانت تُعرض فى كل موسم من عام ١٧١٠ إلى ١٧٤٢ (أوديل ١: ٢٢٤). من الواضح أن هذه المسرحية تحديداً تميزت بشىء ما يجذب القراء والجمهور والممثلين فى عصر الإحياء.

ترجع أسباب ذلك لكون "عطيل" المسرحية الوحيدة لشكسبير التى تتضمن شئوناً عائلية، حيث تتعرض للحب بين الرجل والمرأة وتربطه بعالم الحرب والسياسة. كما أنها تتناسب مع اهتمامات الدراما فى عصر الإحياء؛ ومن ثَمَّ تجذب الجمهور. تُعد هذه المسرحية أساساً للتراچيديا فى ذلك العصر، فهى تتضمن عدة عناصر محورية لتطوير هذا النوع من الدراما بعد عام ١٦٦٠ . فالمسرحية تجمع بين الحركة الفردية والخلفية الأجنبية الدخيلة والشخصيات المتناقضة والشخصية الشريرة التى تتسم بالغموض والدهاء، وتتعرض أيضاً لقضايا السلطة . تتمتع المسرحية أيضاً بالجاذبية البصرية، حيث تقدم " مَشاهِد الفراش" التى تنتشر فى دراما الإحياء حيث يظهر جسد المرأة . وإذا كانت سوزان ستيڤس Susan Staves محقة فى قولها بأن البطل فى دراما الإحياء "سلبى بشكل غريب" (٤٢) وضحية لقوة لا يستطيع مواجهتها، فإن عطيل يمثل النموذج المؤثر.

ربما توجد أسباب أخرى لجاذبية مسرحية "عطيل" والصور العنصرية التى تتضمنها. ففى القرنين السادس والسابع عشر، كانت طبقات المجتمع الإنجليزى العليا مولعة بالزواج من الأجانب. فقد كانت والدة تشارلز الثانى Charles II فرنسية وجدته دنماركية وزوجته برتغالية. كان تشابه الطبقات أكثر أهمية من الاختلافات المحلية، كما ارتبطت فكرة اتخاذ شريك من عرق مختلف بالطبقة الأرستقراطية والملكية. اعتمدت الطبقة الملكية أيضاً على الحلفاء الأجانب أثناء الحرب الأهلية، وربما أسهم الحرمان من العرش فى الاهتمام بالعلاقات بين أهل البلد والأجانب، أولئك الذين يشبهوننا وأولئك الذين يختلفون عنا. أصبح

الأجانب فى هذه الفترة أصدقاء وأنداداً وأحباء لأهل البلد. (هذا السيناريو تقدمه أفرا بين Aphra Behn فى مسرحية "المتجول"). ومن التقاليد التى كانت متبعة فى تلك الفترة الربط بين الستيوارت Stuart (أحد حكام اسكتلندا) وصور الاختلافات العرقية. فقد قدمت آن من الدنمارك وسيداتها مسرحية "قناع السواد Masque of Blackness" لبين جونسون (1605) Ben Jonson، وظهرن فيها كـ" ١٢ حورية سوداء" (٧: ١٧٠-٧١). كما يتشابه المصير الذى يواجهه الملك الأسود فى مسرحية بين Behn "أورونوكو" (1688) Oroonoko مع مصير تشارلز الأول (انظر: جوفى Guffey). كما أن تشارلز الثانى كان يطلق عليه عدة أسماء مثل الصبى الأسود نظرًا لبشرته السمراء؛ مما يشير للتفرقة العنصرية (فالكوس Falkus 13). نتيجة لذلك، تم الربط فى عصر الإحياء بين التفرقة العنصرية والطبقات الأرستقراطية والملكية بشكل عام وبين الحاكم الستيوارتى بشكل خاص، فى تحدٍّ للأنواع التقليدية السلبية الأخرى.

يمكن أن تكون "عطيل" أيضاً نموذجاً جذاباً للكاتبات، فمارى پيكس استغلت المسرحية وصور التفرقة العنصرية كأساس لذوق المرأة والعفة والتوافق بين الأزواج. وفى مسرحية "السيدة العشيقة The Innocent Mistress" ترى السيدة بوكلير Beauclair الفظة السليطة اللسان أن هذه المسرحية "هراء"؛ لأن " أول ما رأيت هو ذلك الشيطان ذو الوجه الأسود القبيح يقتل زوجته بلا سبب" (٢٤)، مما يشير إلى انعدام الذوق لدى هذه السيدة وعدم توافقها مع زوجها وينبئ بالنهاية الكوميدية، فهى ضرة لزوجها الأول الذى يموت ويرجع للظهور مرة أخرى. يمكن استنتاج الكثير من ذلك، فلا توجد امرأة ذات ذوق تستجيب بهذا الشكل للمسرحية وصور التفرقة العنصرية والتفرقة بين الجنسين التى تتضمنها.

من الغريب أن كاتبات القرنين السابع والثامن عشر تعرفن على شخصية عطيل أكثر من شخصية (الأنثى البيضاء) ديدمونة. كما أنه كان بإمكان الكتاب تعريف النساء من خلال ديدمونة وهو أمر مهين. فإيرل شافتسبرى Earl of Shaftesbury استخدم هذه المقارنة عام ١٧١٠ للإشارة لتفاهة المرأة وانحرافها الجنسى ودورها الهامشى فى عالم الأدب. فهو ينتقد حب المرأة لكتب الرحلات، وذلك عن طريق تشبيه القارئات بـ " ألف ديدمونة" فى ملاحقة العاشق الأسود (ورد ذلك فى كاوهيج Cowhig 13). انزعجت النساء من أن تصبح ديدمونة النموذج المفيد لهن؛ نتيجة للخلط فى شخصيتها بين الرغبة الجنسية المؤكدة وإنكار الذات السلبى. وفى كل الحالات، فإن تراچيديا شكسبير تُعد نموذجاً لمركزية الرجل، حيث لا تجد الكاتبات بداً من الاهتمام بالشخصيات من الرجال فى المسرحية وآرائهم، مثلما فعلت مارى وولستونكرافت Mary Wollstonecraft (انظر: وولفسون Wolfson, 18).

يبدو أن النساء فى القرن السابع عشر وجدن شخصية عطيل ذات فائدة، فقد انتشر استخدام فقرات وصور من عطيل فى دراما الإحياء وأعمال النساء فى بدايات القرن الثامن عشر، كما أنها تشير للنساء فى كتابات الرجال. يظهر ذلك فى «فن الإدارة The Art of Management» لشارلوت شارك Charlotte Charke (1735). يتم الاقتباس والتعريف التراچيدى من عطيل (١٩–٢٠)، كما فعلت الغَيُور بيليرا فى ديلاريڤيير Belira in Delariviere و«الحبيب المفقود The Lost Lover» لمانلى (١٦٩٦) (٢٦)، والمحاربة لوكريس Locris فى «تحسن

الصـداقـة» Friendship improv'd أو «الأنثى المحـاربة The Female Warrior»
(١٧٠٠) (٤٧). أعـتقـد أن الجـاذبيـة تكمن فى حـقيـقـة أن عطيل توفـر أسـاليب التفرقة العنصرية لاستخدامها فى بيان التفرقة بين الجنسين من خلال الاختيار السلبى للعالم الخاص للحب على حساب العالم العام للحرب، فعطيل عضو فى جماعة لا تمتلك السلطة ويخضع لتحامل شديد حين يتعدى الحدود المسموح له بها. فمسرحية «عطيل» تُعرض كرمز للقضية النسائية حتى في توفيرها صورًا رنانة للكاتبات الواعيات للتحامل ويهتممن بتعدي الأدوار الموضوعة لهن. بالإضافة إلي ذلك إذا كانت المرأة ترتبط بشكل تقليدي بالطبيعة، والرجال بالثقافة، فإن ديدمونة "الڤينيسية الأكثر تهذيبًا" وعطيل " الهمجي المخطئ "يمكن أن يمثلا عكس هذه العلاقة رغم أن اتجاه شكسبير كان محبطاً، حيث إنه كان يتابع انقلاب علاقات النوع "الطبقية " المفجعة.

وقد ذهبت كاتبات الدراما في عصر الإحياء لأبعد من عطيل ونقّبن في قانون مسرحيات ما قبل ١٦٦٠ التي تركز علي صور التفرقة العنصرية، حيث لم يكن معروفاً من قبل أن مراجعة هذه المسرحيات سوف تشكل عنصراً هاماً في مجموعة دراما المرأة من منتصف ١٦٧٠ وحتى ١٧٠٥ . هذا ليس ملحوظًا في مسرحيات الكُتّاب الرجال. وتتضمن هذه المسرحيات: مسرحية "الملكة الفاسقة The Lascivious Queen" لـ أفرا بين Aphra Behn (١٥٩٩-١٦٠٠) و"الانتقام أو مباراة في نيوجيت The Revenge or A Match in Newgate" (1680)، ربما لبين أيضاً والتي أعادت كتابة «العاهرة الألمانية The Dutch Courtesan» لجون مارستون John Marston (1605) والمسرحيتين اللتين كتبتهما ماري بيكس

Mary Pix والتي تحتل مكانة هامة في هذا المقال، و"فتح إسپانيا The Conquest of Spain (1705)" التي أعادت كتابة «كل شيء تضيعه الرغبة All's Lost by Lust» لوليـــام رولي (1616-1619) William Rowley، التي نُشرت عام ١٦٣٣ ولكنها صنعت تحولاً هامًا، و"الصديق الزائف أو مصير العصيان (1699) The False Friend or The Fate of Disobedience" والتي بدت كأنها تقدم حبكة درامية أصلية؛ ولكنها في اعتقادي مصبوغة بشكل كبير بأصداء عطيل. وتكمن جاذبية هذه المسرحيات النسائية في التعاطف الذي سمحت به بين النساء وذوي الثقافات الأخرى. وقد وفرت الاختلافات العنصرية والعرقية مجالاً للاختلافات بين الجنسين وهويتهما. ظهرت المرأة في المجال العام لأول مرة في أمريكا وبريطانيا في القرن الثامن عشر، في حركات مواجهة العبودية (انظر: فيرجاسون Ferguson). يمكن أن تؤدى نصوص دراما الإحياء التى ركزت فيها المرأة علي صور الاختلاف العنصري، إلى تسهيل هذا الظهور للمرأة.

أود في هذا المقال تحليل الطرق التي تستخدم فيها المرأة فى دراما الإحياء صور الاختلاف العنصري كي تبرز التفرقة بين الجنسين . كنت قد كتبت عن معالجة أفرا بين للاختلاف العرقي واستخدامها المتكرر لموضوعات وصور الاختلاف العنصري، وناقشت تبديلها لسيطرة وجهة نظر الرجال ذوي البشرة البيضاء مع عدد من وجهات النظر لغيرهم من عرق مختلف وجنس آخر "النوع والسرد" " Gender and Narrative (186)" واهتممت بشكل خاص بتجريدها لهذا التعارض الذى تظهر من خلاله استمرارية ثقافة الهيكل الاجتماعي

وإلغاؤها لغيرها من الثقافات . هذا التعارض مثل الأبيض والأسود، الذكر والأنثي يتم تبديله بما يُطلق عليه الحركة النسائية في القرن العشرين "التعدد والاختلاف المتغير" (موى 5-104 Moi) والتي تُظهر الاختلافات بدلاً من استخدامها في تطبيع الهيكل الاجتماعي المحبط. وأود الآن أن يمتد هذا التحليل لكاتبة دراما أساسية إلي حد ما وهى ماري پيكس Mary Pix، وتوضيح إلغاءها لهذا التعارض بقوة وبدقة النصوص في نفس الوقت.من الضروري أولاً تقديم تمهيد موجز لصور الاختلاف العرقي في المؤلفات التراچيدية للكتاب الرجال في القرن السابع عشر، لتوضيح نوع وجهات النظر التي ستهدمها أو تعارضها الكاتبات مثل پيكس وبين .

يميل الاختلاف العرقي في نصوص بدايات القرن السابع عشر للارتباط بنمط " القسوة " و" الفسق " (كاباني Kabbani 19)، كما يرتبط بـ" السذاجة" و"الغيرة" و"الخيانة" (چونس Jones 22، ٧٩). تتضح هذه الأنماط أيضاً في المسرحيات القليلة التي تتحداها . يهتم شكسپير نفسه بشكل كبير بصور الاختلاف العرقى، ويميل في بعض الأحيان لتحدي هذه الأفكار النمطية. فعلي سبيل المثال، تبدأ مسرحية (تيتاس أندرونيكاس Titus Andronicus) بتوضيح التعارض بين الرومان المتحضرين والقوط "الهمجيين" (١ : ٢٨)، ولكن في نهاية الفصل الأول تدرك الملكة القوطية القيم المتحضرة من رحمة وتعاطف، بينما يصبح البطل المتحضر تيتاس "همجياً" (٣٧٨). ولكن في نهاية المسرحية تنتهي هذه التعقيدات بين التحضر والهمجية من خلال تعريف بسيط للدخيل العرقي، من خلال الجنس المجرم والاغتصاب والإباحية والعنف والقسوة. فآرون الأسود

Black Aaron الذي يرتبط اسمه باليهودية، ومن ثَمّ بالدين والاختلاف العرقي، يصبح مثالاً للشر (انظر خطابه في (44 - 124 v) "شيطان" (145 v) فى وصفه لشخصية إياجو (الأبيض) (عطيل: 62 v)، وفى عبارة أخرى بأنه " كلب متوحش " (تيتاس، ١٤).

يبدو لي أيضاً أن عطيل لشكسبير تبدأ بتعقيد نمط السواد؛ ولكنه يختار في النهاية عدم متابعة ذلك، وبدلاً منه يظهر عطيل كضحية لتركيبته البيولوچية مثل إياجو. قيل إن شكسبير يقتبس الوسيلة "الجريئة" لـ"وضع الرجل والنوع جنبًا إلي جنب علي المسرح" (چونس، ٨٧)، فيقدم لجمهوره سلسلة من الاقتراحات لتسهم فى قلب أو إزعاج المفاهيم المستقرة عن السود (كاوهيج، ١٢). في الفصول الأولي للمسرحية، رغم تعليقات إياجو العنصرية يعارض عطيل ببطولة النمط المتبع، فهو ليس قاسيًا أو منساقًا لعواطفه، فهو أنهي المعركة بين مؤيديه ومؤيدي برابنيتو. وهو ليس شهوانياً، فهو يؤمن أن "مشاعره الصغيرة قد ماتت" داخله. ولكن في الفصل الخامس يعيد عطيل بعض هذه الأنماط فنجده قد أصبح عنيفًا لا عقلانياً وغيوراً، ويقبل هو وإيميليا الربط التقليدي بين السواد والشر اللذين قاومتهما المسرحية بشكل قوي؛ حتى إنهما أُعيدا للشرير الأبيض إياجو. بعد تعقيد قضايا العنصرية والنوع، يبدو لي أن شكسبير يرجع للقدر الحتمي. فهو يصور "رجلاً أسود تآكلت إنسانيته بفعل خداع وعنصرية ذوي البشرة البيضاء" (كاوهيج، ٧) فبعد اختبار النماذج النمطية يقبل السذاجة والغيرة والعنف المؤكدة عند السود. فبعكس شكسبير، تميل الكاتبات النساء المتأثرات بعطيل للذهاب لأبعد من تعقيد النماذج النمطية للاختلاف.

يتكشف عنصر آخر للمعالجة النمطية للآخر العرقي في العديد من هذه النصوص، حيث إنه لا يهم ما إذا كان الآخر العرقي أوروبيًا غير إنجليزي أو أفريقيًا أو أسيويًا أو عربيًا أو أمريكيًا أصليًا، فكل هؤلاء مرتبطون. هذه الجماعات العرقية تميل لتجاهل عصر النهضة وكتاب دراما الإحياء، علي سبيل المثال يرتبط إليازر Eleazar الأفريقي الأصلي في مسرحية "سيطرة الرغبة Lust's Dominion" بالهند أو ربما بأمريكا، حيث إنه يقسم ويقول: "آلهتنا الهندية" (كارو هازلت W. Carew Hazlitt). وبالعكس يُشار إلي الأميرة الأزتكية زيلايد Zelide the Aztec باعتبارها "بربرية"، وهو مصطلح يشير للأصول الأفريقية (بيكس، الصديق الزائف False Friend, 58)! هذا المحو لوصف الجماعات العرقية والفردية يقلل من قدر الدعائم الأساسية للاستعمار الإنجليزي، ويعد تقسيمًا اجتماعيًا طبقيًا للعالم إلي الإنجليز وأية جنسية أخرى. في ضوء ذلك، يُعد تصميم أفرا بين فى مسرحية "أورونوكو" علي الاختلافات الثقافية بين الأفارقة السود والأمريكيين الأصليين وبين القبائل المختلفة من الأمريكيين الأصليين، وسيلة هامة لجعل الفردية الإنسانية للآخر المحتل تظهر بصفات البطولة.

في أواخر القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر، أصبح الأفارقة السود هم أصحاب التركيز الأكبر فيما يتعلق بالحديث عن السلالات والهيكل الاجتماعي، كما أن مظهرهم يعبر عن طبيعتهم الداخلية الأخلاقية. فالسواد يرتبط في الأمثال والأقوال المأثورة بالليل والخداع والقبح والعاطفة والشر والموت والشيطان، وفوق كل ذلك يرتبط بالرغبة الجنسية، أما البياض فيرتبط بالنهار والحقيقة والنقاء والجمال والعقل والطيِّبَة والجنة والعِفَّة.

يكرر البياض والسواد استقطاب المرأة كعاهرة وعذراء والتى وجدتها كاتبات الدراما في هذه الفترة فكرة مدمرة ويحاول البعض تجريدها، ونتيجة لذلك، قامت النساء بتبديل نصوص ما بعد الإحياء مما يعد مقاومة للنموذج النمطي المرتبط بالسواد والبياض والمقارنة البسيطة بين الذات والآخر التي قدمتها داخل هذه الثقافة المسيطرة. فإدانة بلانكت Blanket للسود باعتبارهم جماعة تميل في هذه النصوص للظهور من خلال شخصيات طائشة أو شخصيات في قبضة المعاناة المرعبة أو من شخصيات شريرة، مثل: رجال الحاشية الملكية الخليعة الذين يطلقون على أبديلازر Abdelazer لبين Behn "البربري الشيطان" (٢: ١٤)، أو جاك Jaquez الشرير في مسرحية پيكس: فتح إسپانيا Conquest of Spain والذي يعطي مثالاً صادمًا للقدر، الذي يرى سواد البربري تعبيراً عن "الخبث المتأصل في أرواحهم"(٢١).

من أكثر أمثلة النموذج النمطي الأسود في عصر النهضة وضوحًا، إليازر في مسرحية "سيطرة الرغبة"، وآرون Aaron في "تيتاس أندرونيكوس Titus Andronicus"، ومولي مومن في "كل شيء تضيعه الرغبة" لرولي. حقيقة أن مسرحيتين من هذه يحمل عنوانهما كلمة: الرغبة، كما أن المسرحيات الثلاث تربط الرجل الأسود بموضوعات تركز على الاغتصاب أو محاولة اغتصاب المرأة البيضاء. يكشف "الربط الأوتوماتيكي" للأسود بالتهديد والجنس المجرم (جونس، ١٧). التناقضات الخفية يجب أن تتكشف فالرجل الأسود ليس هو المغتصب الحقيقي، فآرون ساعد شيرون وديمتدروس في اغتصاب لافينيا، كما كان يأمل

في الاستفادة باغتصاب الملك لزوجته، وحوَّل مولي مومن اغتصاب الملك رودريك لچاكينتا لمصلحته الخاصة. ورغم كون هؤلاء ليسوا المغتصبين الفعليين، إلا أن سوادهم يشير لإدانتهم بالعاطفة الطائشة والجنس المظلم؛ ولذلك يمثلون الوعي "الأسود" للمغتصب الأبيض والمذنب الأسوء بالوساطة. فسوادهم يعطي انطباعًا بذنبهم الأخلاقي للاغتصاب حتى وإن لم يفعلوا ذلك. إذا كان الاتجاه النسائي الحديث يقترح أن الاغتصاب فعل محوري يشير لخضوع النساء واضطهادهن (انظر: برونميلر)، فهذا الدافع للذنب المبدل يتشكل في الشكل المحير لتبادل الأدوار للرجل الأسود في ثقافة متناقضة. فهو مسيطر لكونه رجلاً؛ ولكنه خاضع لأنه ليس أبيض، فهو داخل وخارج الهيكل الاجتماعي المسيطر مدان وليس مدانًا بالاغتصاب.

إذا كان الرجل الأسود مرتبطًا في مسرحيات ما قبل الإحياء بالاغتصاب، فالمرأة السوداء مثل المرأة البيضاء ترتبط بالسلبية؛ فهي إما ملكة "سلبية للزينة فقط" أو خادمة "شهوانية، خائنة" (جونس، ١١٩). من أمثلة ذلك شخصية زانشي Zanche في مسرحية "الشيطانة البيضاء" لوبستر Webster، وشخصية زانشيا Zanthia في مسرحية سوفونسيبا Sophonisba "مارستون Marston"، وزانشيا أخرى في مسرحية "فارس مالطة" لبيمونت Beaumonot وفليتشر Fletchur. فالطبيعة الأخلاقية للشخصيتين اللتين تدعيان زانشيا في المسرحية تناقض طبيعة سيدتهما الفاضلة، بينما زانشي الشيطانة السوداء (٨٦) تمثل نموذجًا حيًا للجنس المجرم والتأكيد الذاتي على سيدتها الشيطانة البيضاء ڤيتوريا كوروبونا. فالصفات المرتبطة بالرجل الأسود مثل القسوة والشهوانية والخيانة ترتبط أيضًا

بالمرأة، وبذلك تظهر المرأة السوداء كشخصية خاضعة بشكل مزدوج. وبالتبعية، فتقديم المؤلفات من النساء أمثلة أكثر حساسية للشخصيات السوداء، يشير لتقديمهم بشكل غير مباشر لشخصيتهن الإيجابية.

كما أشارت كريستينا ستروب للاختلافات العرقية في القرنين السابع عشر والثامن عشر التي تميل لإعادتها كجزء من الحوار المتعلق بالطبقة الاجتماعية أو الرغبة الجنسية أو الاختلافات بين الجنسين (١٥١-٧٣). فتعقب العدو باعتباره من طبقة اجتماعية وعنصر ونوع أقل، يمكن أن يكون سلاحًا فعالاً في مستودع أسلحة "بناء" كاتب يدافع عن الثقافة العالية ضد تسرب الطبقة الاجتماعية العنصرية والنوعية. كما هو واضح أيضًا في بعض مسرحيات عصر النهضة التي تركز على الاختلافات العرقية. ففي مسرحية رولي: "كل شيء تضيعه الرغبة" تعبر مارجريتا التي تنتمي للطبقة الفقيرة، والتي تقتل زوجها الذي ينتمي للطبقة العليا أنطونيو - عن النموذج النمطي للبربري العنيف الشرير، حيث إنها تتزوج بدافع الرغبة وليس الحب (٢٢) وترتكب جريمة القتل أيضًا؛ فالطبقة الاجتماعية والنوع والاختلاف العنصري ترتبط في رؤية شاملة للعنف والشر. (في قانون القرن السابع عشر كان يتم اتهام المرأة التي تقتل زوجها بالقتل والخيانة أيضًا، حيث إنها تقتل صاحب السيطرة عليها حسب القانون؛ وبذلك تمثل جريمة مارجريتا ظهور البربر الإسبان في حكم مولي مومن). وفي مسرحية "سيطرة الرغبة" تمثل الملكة (البيضاء) الفاسقة، سيدة البربري إليازر والتي تحبه وترغبه وتُتهم بالقتل، صورة السواد. فهي ترسل "لعنات سوداء" ضد أعدائها، وتمثل - مثل إليازر- الرغبة والسواد والجحيم (كارو هازلت،١٧٣. انظر: ٩٩).

وفي مثل هذه الحالات تسهم الروابط الخفية والظاهرة بين المرأة والسود، في خضوعهما للشيطان.

ولكن يحدث العديد من الأمور عندما تقبل المجموعات المهمشة مقارنتها بالأجانب الخاضعين وتستغل ذلك في هدم النماذج النمطية للطبقات الاجتماعية والعرقية والنوع. ففي مسرحية "أورونوكو" تقارن بين Behn بشكل ضمني المرأة البيضاء بالعبيد السود، وتقارن الرَّاوية البيضاء التي تنتمي للطبقة العليا ببطل الرواية العبد الأسود وتفتح مجال المناقشة حول النماذج النمطية في ثقافتها للنوع والعرق والسلطة (انظر: بيرسون "النوع والسرد"، ١٨٤-٩٠). فمراجعة المرأة للنصوص تركز على الاختلاف العرقي وتهدف لتقديم هذه المساواة بطرق مختلفة وأكثر إيجابية. وفي مسرحية «أبديلازر» يُظهر الرجال السود فضيلة المرأة، فحتى إليازر القاسي الانتهازي "يتحول لامرأة" (٨٨) ويُظهر بعض التعاطف والرحمة. وفي مسرحية "فتح إسبانيا" لبيكس، تتشبه چاكينكتا المتمردة بالبربر بتنكرها في شكل امرأة سوداء (٣٤). فهي بذلك مهمشة مرتين نظرًا لكونها امرأة وضحية للاغتصاب، وتجد بذلك المقارنة بينها وبين المرأة السوداء التي تعاني من الاستعمار المزدوج. ومولي مومن، الملك البربري، يتعاطف مع ورطتها بشكل أنثوي "الشفقة" (٧٥) و"التعاطف" (٧٦) كما تطلق عليها المسرحيات. وفي النصوص الأصلية تثير المقارنة بين المرأة والسود موقفًا سلبيًا لكليهما. ففي أعمال المرأة تقوم بدور أكثر إيجابية لتوضيح الفضائل المتناقضة التي تمثل خطرًا على قيم المجتمع الحاكم. وفي مسرحية بيكس تسهم هذه الفضائل في إظهار الحكم الظالم المستبد للملك الأبيض.

بينما تميل أفرا بين للمواجهة والانتقاد في معالجتها لوضع المرأة، نجد ماري بيكس أقل صراحةً وأكثر هدوءًا (انظر: پيرسون، عهر الإلهام، ١٧١-٨٠). ولكن فيما يتعلق بصور العنصرية والانتماء تتشابه پيكس وبين Behn في تبديل نظام التناقض والتعارض بـ"الاختلاف المتغير المتعدد"، خاصة في مسرحية "الصديق الزائف" فهي مثل أفرا بين ومعظم كُتَّاب وكاتبات الدراما، تختار مواقع للأحداث أوروبية غريبة وشرقية قريبة للأحداث في كل من التراچيديا والكوميديا. هذه المواقع مثل: تركيا في إبراهيم وإمبراطورية الأتراك الثالثة عشرة، وإسپانيا في "الزوجات الإسپانيات" (١٦٩٦) و"فتح إسپانيا" (١٧٠٥) و"مغامرات في مدريد" (١٧٠٦)، وڤينيسيا في "خداع المخادع" (١٦٩٨)، وبيرسبولس في "البؤس المزدوج" (١٧٠١)، وروسيا في "قيصر روسيا" (١٧٠١). لم يتم اختيار هذه الأماكن لأنها دخيلة (أجنبية) وتوفر تقديم مشاهد مسرحية فقط، ولكن لأنها تقدم عدداً من صور الأجانب؛ خاصةً بالنسبة للعلاقات المتبادلة بين الجنسين التي تُوجد في المسرحيات التي تقدم قضية المرأة من "المرأة التي تنتمي للحريم"، وحتى بطلة الأمازون في "زيلمان" أو "الملكة الكورنثية" (١٧٠٤).

استطاعت پيكس إلى حد ما استخدام النموذج العرقي في أعمالها الكوميدية، كمصدر سهل لإطلاق النكات والهجاء. يشكل النموذج الفرنسي، أقدم وأكثر أعداء إنجلترا ومنافسها الثقافي، استثناءً للتعميم الذي تقدمه پيكس في الاختلاف العرقي بشكل إيجابي. فإنسالس الفرنسي في "خداع المخادع" (١٦٩٨) يفشل في المدح والتأليف، وسيرجون والسيدة ريتش في "العاشق المهزوم" (١٧٠٠) معرضان للسخرية بسبب لهجتهما ولغتهما وأسلوبهما الفرنسي، ولكن يوجد

حدود للكوميديا رغم وصف السيدة ريتش والسيدة باونس في "أرامل مختلفة" (١٧٠٣) بالخيانة لوطنهما، حيث تفسدان مجهودات الحرب وتقومان بتهريب البضائع الفرنسية "المحظورة" أو القفازات المعطرة أو الخمر (انظر أيضًا: "العاشق المهزوم"،٣).

تُعد مسرحية "العاشق المهزوم" أكثر مسرحيات پيكس ترابطًا في استخدامها لصورة الأجنبي بشكل سلبي، فزير النساء (العاشق) الأحمق سيرجون شخصية شاعرية في النوع والانتماء الوطني والطبقة الاجتماعية. ورغم كونه رجلاً، إلا أنه "يتجمل ويرسم ويضع المساحيق مثل النساء" (١٥). ورغم كونه إنجليزيًا، إلا أنه يتبنى "طفلاً فرنسيًا" (٧). ورغم ظهوره كرجل نبيل، يظهر في النهاية أنه مجرد "خادم" لعائلة الرجل الذي ينتحل اسمه وشخصيته (٤٦). يبدو أن پيكس تقبل أن الإنجليز أفضل من الألمان كحقيقة بدهية مثل الرجل والمرأة، كما أنهم يُعدون عائلة لمن يخدمونهم. فالشخصية الشاعرية هي شخصية رجل أحمق أقل مكانة ويبحث عن الدونية.

رغم ذلك لا تستخدم پيكس صورة الأجنبي بشكل سلبي، فهي مثل كاتبات الدراما التي عاصرتهم، بين Behn وسوزانا سينلڤير Susannah Centlivre، تقوم بتوضيح العلاقات بين الرجل المرأة المختلفين عرقيًا، مثل لوفيزا الفرنسية وايميليوس الإسپاني في "الصديق الزائف"، أو الإنجليزي جايلوف وبيلمور والإسپانية لورا وكلاريندا في "مغامرات في مدريد". فالاختلاف العرقي يمثل إثارة للرغبات الجنسية، فپيكس تقدم نموذجًا للرغبة الجنسية عند الإنسان والتي هي رغبة "بين الغرباء" (تيبترى، ١٧) مثل الكتابة العصرية للخيال العلمي.

وفي مسرحية "الزوجات الإسبانيات" تقاوم زوجة الحاكم كل الإغراءات ما عدا الكولونيل بيرسون، والخطاب المزور في قيصر روسيا الذي تم إرساله لمارينا لإخبارها أن خطيبها تزوج من امرأة ألمانية تكتسب ثقتها (١٤). وفي "أرامل مختلفة" تقوم أنجليكا بإيقاع السير جيمس في حبها، عندما تتنكر في شكل سيدة إسبانية "حتيب السيدة أنجلينا الإسبانية" (٢٤) والذي يشير اسمها لهذا الاتجاه في الزواج من الأجانب والربط بين إنجلترا وإسبانيا والحب. وحتى العلاقات في "خداع المخادع" بين الأحمق الفرنسي إنسالس ولوسيندا الفينيسة لا تعد محاكاة لهذا العرف، حيث تظهر لوسيندا وهي مغرمة به، وتصور العلاقة السعادة لتعريفها بفيرساي. هذا التباعد يقدم مصدرًا جيدًا للصور المسرحية عن الأجنبي لكل من المرأة والرجل، داخل الهيكل الاجتماعي في أعمال الكوميديا والتراجيكوميديا والذي يمكن أن يؤدي إلى اتحاد وتصالح ناجحين.

يمكن أن يكون التباعد هو الدفاع الوحيد ضد أخطار العلاقات المستقرة والتي تصور في بعض الأحيان كزنا المحارم. ففي "أرامل مختلفة" تفوز أنجليكا بومنت من خلال جعله دائمًا غير مدركٍ لهويتها الحقيقية، فتتظاهر أولاً بكونها سيدة إسبانية ثم بكونها أخته، وبذلك تجمع بين الزواج من الأقارب ومن الأباعد. وتربط بين الحب الشرعي (بين الأباعد) والحب غير الشرعي (بين الأقارب)، حيث إنها في الواقع المرأة التي خططت عائلة بيلمونت لزواجه منها، وهي نفسها المرأة التي اختارها لنفسه. وفي مسرحية "البؤس المزدوج" يمثل زواج ليميرا الإيرانية من ميدين كليومدن تحقيقهما لأحلامهما الشخصية؛ ولكنه يمثل ويسهل نهاية الحرب بين دولتيهما. ولكن عندما تختار ميدين سيثيريا الزواج من ميدين

تيجران، تتعرض لخطر زنا المحارم غير المقصود مع شقيقها. فالبؤس المزدوج مراجعة للتراچيكوميديا لبومنت وفليتشر ملك وليس ملكًا والتي تقدم نهاية سعيدة من خلال تعديل الأسرة والعرق والتاريخ، وبذلك يتم السماح لسيثيريا بالزواج من الرجل الذي تحبه. فالحب المتغير يتم تصويره كلقاء سلمي بين الأجانب ونهاية الصراع السياسي والشخصي. فالاختلاف يضمن الأمان من زنا المحارم والشذوذ الجنسي، والاختلاف العرقي يخدم پيكس (مثل بين Behn) كصورة للتناسق. تعريف المرأة بالآخر العرقي يضمن هذا التناسق ويوفر السلطة داخل هذه العلاقة، مثل تمكين أنجليكا الذي حصلت عليه لتعريفها بالآخر.

مراجعة پيكس لمسرحية رولي "كل شيء تضيعه" الرغبة بـ"فتح إسپانيا"، توضح بعض سمات تبديل دراما ما قبل الإحياء بمسرحيات ما بعد الإحياء. فهي تبسط الحبكة المتعددة الممتدة في مسرحية رولي وتحذف الفواصل الكوميدية التي يتخصص فيها رولي لتتطابق مع ذوق دراما الإحياء، كما تميزت في تبديلها للأحاديث عند العرق والنوع؛ ففي مسرحية رولي، يغتصب الملك چاكينتا ابنة الچنرال چوليانوس أثناء دفاعه عن إسپانيا ضد غزو البربر. تتركز المسرحية حول الإنسان وأحيانًا السادي كاره النساء مثل قدر چاكينتا. لا تركز المسرحية على المرأة المغتصبة، ولكن على الأزمة الأخلاقية للأب إذا كان سينتقم لشرف ابنته، الذي هو شرفه أيضًا، أم سيعتبر أن شرفه يعتمد على إخلاصه وولائه للملك حتى وإن كان هذا الملك مدانًا باغتصاب ابنته؟ في مسرحية رولي، يجند چوليانوس البربر للانتقام لابنته (تأثير تتياس أندرونيكوس يتميز هنا وفي غيرها من المسرحيات) ولكنهم حلفاء خطيرون؛ فالبربري مولي مومن يعرض

طبيعته الشيطانية بمقايضته لچاكينتا المغتصبة، وعندما تقاومه يقطع لسانها ويدبر لقتلها بطريقة وحشية عن طريق خداع أبيها ودفعه لقتلها. وبذلك يؤكد أنه "همجي" (١٣) و"شرير" (٢٠) و"وحش أسود" (١٨٦) وقادر على "الظلم والاستبداد" (١٨٥).

تغير پيكس الاتجاه ناحية المرأة وتركز على مشاعرها وأزمتها، ويتضح ذلك من خلال مراجعتها للحبكة الدرامية الثانوية حيث يتركز التغير الذي طرأ على المسرحية. فقامت پيكس بزيادة عدد النساء المهددات بالاغتصاب إلى اثنتين، فبدلاً من مارجريتا الشخصية الموجودة في مسرحية رولي، أضافت شخصية مناقضة لها ولا تتشابه معها إلا في الاسم فقط، وهي زوجة حامل ومخلصة مهددة بالاغتصاب من الشرير إياجويسك، في غياب زوجها. وهي عكس چاكينتا في مسرحية رولي، ولا تستسلم للاغتصاب ولكنها تعيش في سلام مع زوجها المحب تحت سيطرة البربر، ولا ينبع الانسجام هنا من الاختلاف العرقي ولكنه يضمن الوجود من خلال هزيمة البربر للملك الأبيض الفاسد. وبينما يبيد رولي المرأة في مسرحيته، تسمح پيكس ببقاء واحدة على الأقل من بطلات المسرحية على قيد الحياة وتصبح أُمًا للأجيال القادمة.

لا تقوم پيكس بتبديل الحبكة الثانوية فقط؛ ولكنها تتبع -بدرجة قليلة- الحبكة الأساسية. فبين Behn مثلاً تتبع الحبكة الأصلية لپيكس في "أبديلازر"، فهي تعيد النموذج النمطي للاختلاف العرقي في فتح إسپانيا وتمحو المصطلحات التي استخدمها رولي للتعبير عن السواد وتصف بها الملك الأبيض وتابعه. فهؤلاء هم "الوحوش القاسية وشياطين الجحيم... السلالة الهمجية

اللعينة" (١٩-٢٠) وليس البربر، وتكرر النقاش حول التعارض بين الأسود والأبيض والحضارة والهمجية. فإذا كان الرجل الأبيض يرتبط بالثقافة والأسود، مثله مثل المرأة، يرتبط بالطبيعة، وإذا كان الأبيض يظهر أكثر لومًا أخلاقيًا من الأسود- فإن ذلك يمنح المرأة قيمة إيجابية جديدة. فمارجريتا كأم وزوجة تحوي قوة المرأة التي تتضح من غيابها في مسرحية رولي. وحتى الصفة المحورية لطيبة المرأة باعتبارها نقية وسلبية ومضطهدة، يتم تعديلها من خلال الوضع المحوري في الحوار الختامي (ليس من خلال الكاتبة)، من خلال صور المرأة خارقة القوة والتي تمنح المشاهدة هذه القوة من خلال تشبيهها بالملكة البريطانية المحاربة "أنًّا الجبارة".

تسترجع بيكس في تصويرها لمولي مومن كرامة البربر لشخصية رولي؛ ولكنها تقلل الربط بين سواده والجحيم والشيطان وتقدم همجيًا نبيلاً تدفعه "الرغبة في المجد" (٣٢)؛ وذلك تشابهًا مع ألماننور لدريدن إلى حد ما ويمكن أيضًا لتعريفه بدوق مارلبورو، ويتم مدحه في ختام المسرحية. لم يتحرش مولي مومن بچاكينتا المغتصبة، فادعاؤه أنه "منافس" (٥٧) لحبيبها ثيومانتوس يبدو أكثر تأصلاً من المسرحية القديمة أو متعمد لإفساد أخلاق عدوه العسكري، أكثر من كونه دافعاً أصليًا. ولكنه لا يصارح چاكينتا بحبه وبعيدًا عن تدبيره لقتلها يسعى لحمايتها وتشعر بجرح عميق عندما يتعرض حراسها من البربر لهجوم من الإسبان (٦٨). فهي ليست ضحية للآخر العرقي، كما في حالة اغتصابها، من أهلها وتغلب "الشفقة" مولي (٧٥) و"العاطفة" (٧٦) للقدر الذى تواجهه. فالشر والفسق والقسوة والوحشية المرتبطة بالآخر العرقي، كل شيء تضيعه الرغبة يتم

توجيهه لمن يستحقه بالفعل، وهم: المغتصب المستبد والحاكم الفاسد الذي يمنحه السلطة، فتعريف المرأة بالآخر العرقي (وتعريفه بها) يشير للفضيلة والنقاء والطِّيبَة وليس الشر.

في بداية المسرحية عندما كان أتباع الملك كلوثاريو ولودوفيكوس يحاولان إقناع چاكينتا بالاستسلام للملك، كانا يقومان بإغرائها بصور الآخر العرقي. ويخبرانها أنها، في حالة استسلامها، ستُمنح كل الرفاهية التي تحظى بها "ملكة شرقية" (١٩)، ومما يدعو للسخرية أنه في المسرحية يمثل الرجل الأبيض كل الأخطار، ويستمر هذان الشريران في الاعتماد على تشبيه فسق النساء الشرقيات. تحافظ چاكينتا على كرامتها بمعارضة إهانتهما للآخر العرقي والنوعي، وعندما تصبح ضحية للاغتصاب تعرِّف نفسها بشكل مختلف للمرأة الشرقية، فتظهر "متنكرة في ملابس البربر" كـ"سيدة بربرية تعاني من المعاملة السيئة" (٣٤). (في مسرحية رولي الأصلية) لم يتحدد الشكل الذي تنكرت فيه. فچاكينتا في مسرحية بيكس اتخذت هذا الشكل لترمز لـ"سواد" سمعتها وعارها وفَقْدها "لشرفها" (كتنكر للراهبة) المنحلة أنجيوليلا في مسرحية ويبستر "قضية الشيطان" (١٦٢٣). ولكن الأهم من هذا المفهوم السلبي للسواد هو تعريف چاكينتا بالبربر المضطهدين، واعتبار رغبتهم الجنسية أداة للفحص من خلال الرجال البيض - في تصوير كلوثاريو ولودفيكوس للـ"الملكة الشرقية". وبذلك تعرض "فتح إسپانيا" الطبيعة المشوهة لربط السواد من خلال السماح للبطلة البريئة بتعريفها بالبربر بدلاً من تعريفها بالجماعة العرقية التي تنتمي إليها، ومن خلال قراءة الاغتصاب ليس باعتباره أداة لعرق معين؛ ولكن كصورة سياسية

لاضطهاد طبقة اجتماعية ونوع معين. ونتيجة لذلك ومن خلال مناقشة نماذج الآخر العرقي، تطرح بيكس مناقشة نماذج الاختلاف بين الجنسين وبين الطبقات الاجتماعية.

وعكس "فتح إسبانيا"، لا تراجع مسرحية "الصديق الزائف" مصدرًا وحيدًا لما قبل عام ١٦٦٠، فهي تقدم حبكة درامية أصلية. تبدو هذه المسرحية أنها تتحدى نماذج العرقية بدرجة أقل من مسرحية فتح إسبانيا، فهي لا تقاوم فكرة تشبيه المرأة الشريرة بصور الاختلاف العرقي. إن الرجوع لمسرحية "عطيل" يسيطر على النص بشكل يعقد الفكرة البسيطة لتشبيه السواد والمرأة أيضًا بالشيطان، رغم أن الاختلاف العرقي يظهر بصورة سطحية في هذه المسرحية ويتخذ دورًا رمزيًا هامًا، كوسيلة لمناقشة الوضع المتناقض لامرأة قوية اقتصاديًا داخل الهيكل الاجتماعي المسيطر المشابه لوضع القوة العسكرية للرجل الأسود.

وتتم الإشارة إلى الوجود الضمني لعطيل في بعض المسرحيات المطابقة، فنجد مثلاً أداة غامضة للشر تدعى رودريجو فنراه يتخذ مكانًا مشابهًا في المسرحيتين. وهناك بعض التفاصيل الخاصة بالحبكة الدرامية والموضوع والمكان والأصداء اللفظية، والتركيز على استخدام النموذج الشكسبيري. وضد إرادة والد برابانيتويسك، يتزوج البطل الإسباني إيميليوس، مثل عطيل، سرًا من لوفيزا (الفرنسية) والمختلفة عنه عرقيًا، وهي شخصية سلبية مثل ديدمونه. تبدأ المسرحية بوصولهما سردينيا، مبتهجين برحلتهما الآمنة، في تذكرة لوصول عطيل وديدمونة لقبرص، ونجد أباميا شقيقة إيميليوس في الرضاعة تحبه وتهدد رغباتها استقرار علاقته الزوجية الجديدة، ويستخدم كل الخطط

الإياجُويَّة ليدب الشك بين الزوجين ليتسبب في انفصالهما. وعندما تفشل في ذلك تدس السلم لكليهما. هذا الملخص للحبكة الدرامية يبدو أنه استخدام بسيط رغم كونه خادعاً لمسرحية عطيل؛ لإيجاد امرأة تحمل صفات إياجو: فهو اقتباس لمسرحية شكسبير للسماح لدور المرأة بالتوسع لما هو أكبر من المعاناة السلبية، مع الحفاظ على الخوف من الاعتقاد بأن المرأة الإيجابية التي تتبع غرائزها تكون بالضرورة شريرة.

ولكن استخدامات عطيل في مسرحية پيكس لم تكن بهذه البساطة، فحتى أباميا لم تكن شريرة بسيطة -كما أوضحتُ- فقد كانت إياجو في صورة امرأة. وبالطبع تناولتها پيكس وتناولت غرائزها ورغباتها بشيء من التعاطف. فأباميا ثرية مستقلة تملك منزلة ممتدة في العالم الجديد، ولكن رغم كل قوتها الشخصية والاقتصادية لا تستطيع تغيير حقيقة أن المرأة لا تستطيع الزواج بمن تحب، ولكن عليها أن تنتظر حتى يتم اختيارها. ونتيجة لتعاطف پيكس مع أباميا الشخصية العاطفية المحورية في المسرحية -كما أعتقد- قامت بتكوينها في شر إياجو وفي بطولة عطيل أيضًا.

رغم أن إيميليوس في القصة السطحية يتساوى مع عطيل، إلا أن أباميا هي مَنْ تقتبس الكثير من أقواله، ومن إياجو أيضًا فهي تطلب مثل إياجو (عطيل، ٣٤١) "المساعدة الهائلة من الجحيم" (٤٦) في القيام بخطتها. وتقوم بإنذار ضحيتها، مثل إياجو، بأنها غريبة ودخيلة ينقصها الإدراك الفطري للمعاني المدونة لسلوك "نبلائنا الإسپان.../للزوجات" في مجتمع غريب عليها (٢٩)، رغم تظاهرها بأنها تتحدث بشكل عام "لا أقصد بحديثي هذا إيميليوس" (٣١)،

إياجو: "أعلم اتجاهات بلدي جيدًا.. أنا لست أتحدث عنها" (205، ٢٣٨-٣٩). وتقتبس أباميا أيضًا قول عطيل، في إشارة لمنح معاناتها صفة البطولة وإضفاء الشرعية على حبها. فهي تشعر في إحباطها وحزنها كـ"البائسة" (عطيل، ١١-٦٢-٦٣، "وعاء للحمقى/لتقيدهم داخله"). كما تشعر بأنها تغطس في "عمق شديد" (٤٦، صور عطيل لـ"التيار المثلج" للبحر الأسود، ٤٦١) وتحرض على "الانتقام الأسود" لـ"النهوض" (١٠، عطيل، ٤٥٤ : "فلتنهض أيها الانتقام الأسود من خليتك الجوفاء"). في صنع هذا المزيج الدرامي لعطيل وإياجو، تخترع پيكس لغة نصية قوية للازدواجية الأخلاقية. فأباميا ليست المرأة الشريرة التقليدية، كما أنها ليست "المرأة المظلمة" المتعاطفة (انظر: هاو، ١٧٩). فربطها بالبطل الشكسپيري يتحدى الرؤى السلبية التقليدية لهذه المرأة ويصنع شخصية صادمة.

ورغم أنها ليست دخيلة عرقية، ترتبط أباميا ليس بعطيل فقط ولكن بأمريكا والأمريكيين الأصليين أيضًا، كما أنها تشبه عاطفتها بالدخيل العرقي مثل ميديا(١٠). وكما يحدث مع عطيل، يصبح اللون الأسود كلمة هامة في حديث أباميا عند الإشارة للذات وتستخدمها بكثرة (بمعنى "الانتقام الأسود" ١٠، ٥٩، "سوادي، والسجلات المدانة "١٢،" أكثر سوادًا من الجحيم" ٥٩). توفر جارية ورفيقة أباميا، الأميرة زيلايد الأزتكية، مثل زانشي للوبيستر، الرغبات "السوداء" لسيدتها البيضاء. والأكثر سخرية تناقضها، فوضع أورونكويسلو كأميرة أسيرة يسترجع وضع أباميا لطبقة ثرية تظل جارية في نظر مجتمعها لكونها امرأة.

يستمر نموذج رغبة وقسوة الأسود في الارتباط بزيلايد (بمعنى "البربرية الشريرة" [85] تذكّرنا أباميا بأن زيلايد تبدو وكأنها تخرج من الجحيم ولكن

"خيالنا" هو الذي يصور لنا ذلك؛ فهي لا ترتبط بالعرق أو بالوضع الأخلاقي. فبياضها الذي يُظهرها كـ"ملاك مضيء" (٤٦) يخفي الرغبة والعنف. فالسواد الحقيقي والاستعاري ينفصلان فلا يشير أحدهما للآخر. تضع زيلايد السم الذي تستخدمه أباميا لقتل لوفيزا، وبعيدًا عن النموذج النمطي تحاول زيلايد تقييد غرائز سيدتها القاتلة (٩). وبينما تتصف الخادمات السود بالخيانة والشهوانية، تم استخدام صفة المخلصة لزيلايد (١٢، ٢٧، ٢٩). وهي كلمة أقل سخرية من كلمة: أمين التي يوصف بها إياجو. فزيلايد تخدم أباميا من أجل "الحب" (٢٨) وبسبب هذا الحب تصبح، مثل عطيل، قاتلة بريئة. فهي ترتعش حين تتناول لوفيزا السم (٤٥)، وتشعر "برغبتها في البكاء" حين تعاني لوفيزا (٤٦). تخبرنا الصور أن أباميا البيضاء أكثر "سوادًا" من زيلايد.

تتم مناقشة الربط النموذجي بالسواد مرة أخرى؛ فپيكس تتحدى النماذج العرقية لجعل المرأة البيضاء عاطفية وعنيفة والمرأة السوداء "مخلصة" ومتعاطفة، ولكن پيكس لا تناقض النماذج ببساطة ولكن لعمل ذلك، يمكن أن تحتاج أن تحافظ على سلطة هذه النماذج ولكنها بدلاً من ذلك تفضلهما. فأباميا تجمع بين عطيل وإياجو لتدمر التناقض بين الأسود والأبيض، والرجل والمرأة، والخير والشر. كما تتضمن المسرحية عدم حتمية عبودية زيلايد والآخر العرقي، ولكنها أمر عرضي في قدر كل امرأة في عقم الهيكل الاجتماعي المسيطر في المسرحية لأباميا الثرية والقوية، ولوفيزا المعرضة للخطر والجارية السوداء زيلايد.

إن أباميا هي الشخصية المحورية في مسرحية پيكس ولكنها الشخصية الوحيدة التي يمكن قراءتها في ضوء مسرحية شكسپير. وكما أوضحتُ قبل ذلك

أن لوفيزا تساوي ديدمونة في مسرحية شكسبير، وإيميليوس يشبه عطيل. تقوم بيكس بمحاولة عكس وإعادة توزيع هذه التشبيهات، وبينما يحاول إياجو في مسرحية عطيل إقناع البطل بأنه أساء فهم طبيعة وثقافة زوجته، تعمل أباميا على زعزعة ثقة لوفيزا بزوجها؛ ففي الفصل الرابع، عندما تقتنع لوفيزا بالشك في زوجها إيميلوس، يقتبس قول ديدمونة: ("يمكن أن تكون لوفيزا قد وبختني بمدة أقل" ٤٢، وديدمونة: "وسائل رقيقة ومهام يسيرة/ يمكن أن يكون قد وبخني كذلك ١٥-١١٤). وتقتبس لوفيزا قول عطيل ("لديَّ سبب أكثر من سبب" ٤٢، عطيل: "إنه السبب، إنه السبب أيتها الروح" ١).

تعمل المسرحية على جعل المرأة أكثر إيجابية والرجل أكثر سلبية بعكس مسرحية شكسبير. نجد أن بطل مسرحية بيكس يدعى إيميليوس وهو اسم ذكوري كخادمة ديدمونة وزوجة إياجو إيميليا. وإيميلوس هو عطيل بعد إعادة بنائه في حدود الطبقة الاجتماعية والنوعية الأقل، وهو بذلك ليس فقط يتصف بالنقاء ولكن ليس مدانًا بالقتل، ولكنه أيضًا مزيج بين الاثنين ويتجرد من النموذج العرقي. كما تتم مناقشة الذكورية، خاصة النموذج التقليدي للذكورية باعتبارها شجاعة عسكرية. فبالإضافة لتأنيث إيميلوس، نجد أنه يظهر رجلاً آخر يتصف بصفات ديدمونة. فشخصية لورينزا (وهو اسم يشير لامرأة) يحب أخت إيميليوس أدبلادا، ولكنها متزوجة من رجل آخر، وبالتالي لن يستطيع أبدًا الزواج منها، ولذلك يطعن نفسه في النهاية، وعند السؤال عن القاتل يقتبس قول ديدمونة: "أنا الذي قتلت نفسي، وداعًا" (٤٩، "أنا التي قتلت نفسي"، عطيل ١٢٥)، فالرجال في هذه المسرحية يوجهون عنفهم لأنفسهم وليس لغيرهم كما هو

متوقع من الرجل، فإيمليوس ولورينزا ينتحران في تصرف يرتبط بشكل أكبر بالمرأة في دراما للإحياء (انظر: پيرسون، عهر الإلهام، ٤٥). فالسلبية والتضحية بالذات التي تعتبر أساس طبيعة المرأة في دراما شكسپير، تبدلها پيكس لترتبط بالرجل، وبذلك يظهر التعارض في عملية التدمير كما حدث في نماذج الاختلاف العرقي.

تقدم پيكس مسرحية ذات "اختلاف متعدد ومتغير" عند إعادتها لمسرحية عطيل، حيث تغير النوع والعرق والشخصيات وتمزج بين الأفراد والطبقات الاجتماعية والعرق والنوع المختلفة والمتناقضة. فتشبيه شخصية أباميا بالآخر العرقي لا يشير للشر البسيط ولكن لما هو أكثر تعقيدًا من ذلك، كما أن التشبه بالآخر ارتباطًا بالنوع والطبقة الاجتماعية والعرق يشير لتحليل متعارض لدور المرأة داخل المجتمع، والذي هو دور هامشي واستعبادي. تظهر المسرحية على السطح على أنها تراچيديا تحض على الطاعة والانصياع لأوامر المجتمع الحاكم، فعنوانها هو: "مصير العصيان" وتقدم رسالة أن العصيان يؤدي لنهاية مأسوية لصاحبه. تستخدم مسرحية "الصديق الزائف" عطيل من خلال إعادة وتغيير مفاهيم سلطة المجتمع، من خلال إعادة التفكير في النماذج النمطية الخاصة بالطبقة الاجتماعية والنوع والعرق. هذا الصراع المثمر بين مستويات المعنى كان متحديًا ومتخفيًا بشكل كبير لجمهوره الأول، حيث لم تحقق المسرحية نجاحًا تجاريًا. ومن المثير أن نرى ما إذا كانت هذه النهضة الحديثة ستثبت فن پيكس المسرحي الأصلي.

انجذب عدد من كاتبات دراما الإحياء لصور الآخر العرقي. فتناقش ماري پيكس تحديدًا النماذج النمطية للسواد كمساوٍ للشهوة والقسوة والخيانة، وتعمل على القضاء على التعارض الذي تحافظ من خلاله ثقافة المجتمع على قوتها. وتتشابه بطلات دراما الإحياء مع الآخر العرقي ويكون تتابع الأحداث في الكوميديا هو بناء امرأة قوية كأساس التوافق الجنسي، وفي التراجيديا تكون أكثر جدية في مناقشة الهيكل الاجتماعي للنوع والطبقة الاجتماعية من خلال صور العرقية. من الجدير بالذكر، أن پيكس وبين Behn لم تهتما بالحركات العملية للحقوق المدنية للسود أو حملات النشاط ضد العبودية، ولكنهما اهتمتا أكثر بتقديم السواد كصورة للمرأة وإلغاء التعارض، لتحققا من ورائه فائدة شخصية. حيث تتم معاملتهما داخل مجتمعهما باعتبارهما من النساء، وبذلك فهما أقل مكانةً في المجتمع. كما لم تهتما بالهجوم على العنصرية أو الإمبراطورية التي يقودها البيض، فقد قدمت بين Behn بطلها أرونوكو كدارس للتعليم الأوروبي وذا ملامح أوروبية، كما أنه يتاجر في العبيد أيضًا. ربما نحتاج للانتظار كيما تظهر كاتبات سود يتحدثن الإنجليزية مثل فيليس ويتلي وإيجانتيوس سانشو؛ لتدمير هذه النماذج النمطية. ومن الواضح أن پيكس وبين Behn قدمتا الأساس لظهور الحركات المناهضة للعبودية، كما أنهما ساعدتا في تيسير ظهور الحركات النسائية الثرية والمتعددة في القرن التالي.

كلماتك أضعفت الرجولة

تراچيديا إعادة توزيع النوع فى أعمال مانلى وتروتر

Manley and Trotter

ريبكا ميرينز *Rebecca Merrens*

وضح النقد النسائى الحديث نقطة التقاطع بين تراچيديا القرن السابع عشر التى كانت ضد النساء والظروف المحيطة للنساء فى بدايات العصر الحديث (انظر: براون Brown وجوردان Jordan). العديد من النقاد اعتبروا أن العنف المتزايد ضد النساء فى دراما عصر الإحياء وعصر چيمس الأول يُعد مشاركة فى المناقشة المستمرة لوضع المرأة الثقافى والاقتصادى، وهو ما يحث عليه عدم الاستقرار الاجتماعى والسياسى الذى سيطر على هذا القرن. فقد ظهرت المرأة فى تراچيديا ذلك العصر أكثر سوءًا بدلاً من ظهورها كمُسَاءٍ إليها، وبذلك توضع المرأة كمصدر للفوضى الاجتماعية والسياسية. فيذكر پيتر ستالبراس Peter Stallybrass أن الشخصية النسائية يتم توظيفها كدليل غير مستقر، حيث يمكن مناقشة الوضع والتعبير السياسى للحاكم" ("قراءة الجسد"، ١٢٩). كما توضح شارون ستوكتون Sharon Stockton أن عملية "التضحية" بالمرأة ترجع لاعتبارها "غير أخلاقية بالفعل" والتى تعمل تراچيديا عصر چيمس الأول على "تنقية وتقوية وتوحيد" عالمها المجتمعى المسيطر (٤٥٩، ٤٦٣).

أتت هذه القراءات للتراچيديا كاستجابة لإعادة تحديد أدوار المرأة الاجتماعية والسياسية وبناء "الحركة النسائية"، كما تناقش كارين نيومان Karen Newman، لتأسيس الأدوار غير المستقرة والمتحولة فى ثقافة القرن السابع عشر. لم تنجح معظم تحليلات تراچيديا القرن السابع عشر فى إدارة الوسائل التى يتم بها التضحية بالمرأة باعتبارها أساس الفساد الاجتماعى والسياسي؛ فالتراچيديا داخل إطار الهيكل الاجتماعى فى أزمة حقيقية. حيث إن المرأة يتم تصويرها باعتبارها خادعة ليس بسبب نضالها ضد المطالب المحبطة للهيكل الاجتماعى المسيطر والذى يطالبها بالصمت والعفة والطاعة، ولكن أيضًا بسبب لوم المرأة على تدمير المجتمعات المنظمة القادرة على بناء نفسها ضد - ومن خلال- التشريح الرمزى لجسد المرأة. فتصبح شخصية المرأة "غير الطبيعية" وسيلة لبناء المجتمع المتجانس، الذى يخفى الانشقاق الداخلى فى النظام الاجتماعى الحاكم. ولذا؛ أخالف ادعاءات ستوكتون وغيرها الذين يرون أن المشاهدة المأسوية فى التراچيديا للمرأة "العنيدة" تهدف "لتنقية وتقوية وتوحيد" المجتمعات الذكورية. فأنا أرى أن هذه المشاهد تمثل عروضًا زائدة لبيان سلطة الرجل - من خلال عنف هذه المشاهد - والذى يوضح ما تحاول هذه المسرحيات إخفاؤه: عدم القدرة على توضيح سيطرة الرجل المستقرة والمتماسكة.

وفى محاولة إضفاء الشرعية على النظام الذكورى المثالى تسهم هذه التراچيديا فى خطة القرن السابع عشر والفكر المسيطر. وطوال هذا القرن يعمل الأدب والعلم واللاهوت والفلسفة السياسية على إيجاد مساحة مستقرة لسيطرة الهيكل الاجتماعى من خلال تقييد ورفض وتحليل المرأة. هذه المقدمات

ضد النساء تبد وكأنها "طبيعية"، حيث إنها نتجت عن سلسلة متناقضة من الأقاويل والممارسات الثقافية. أسعى فى هذا المقال لمناقشة ارتباط المفاهيم المتميزة للتراچيديا والعلوم على المستوى الفكري. من أجل بناء وتبرير "الحقائق العالمية" للنظام الكونى والمعرفة، يجب أن تفيد التراچيديا والعلوم فى القرن السابع عشر المرأة والطبيعة، فمبدأ النظام يقوم على تقييد قمع المرأة من خلال عملية تشكيل المعرفة بقيَم الطبيعة التى تتم عن طريق التضحية بالمرأة واختراق الطبيعة.

تعارض ديلاڤيير مانلي Delariviere Manley فى مسرحيتها "الأذى الملكي The Royal Mischief" وكاثرين تروتر Catherine Trotter فى مسرحية "الصداقة القاتلة The Fatal Friendship" هذا التقليد القهرى للوم المرأة لنضالها الاجتماعى والسياسي، وبدلاً من ذلك يتم تحديد مصدر التراچيديا داخل تناقضات وعنف النظام الاجتماعى المسيطر. تجاهل النقاد أعمال مانلى وتروتر التراچيدية: يمكن القول بأن غيابهما فى الدراسات النقدية وقانون دراما الإحياء، يشير لمدى تهديدهما لمفاهيم الهيكل والتماسك والنظام الاجتماعى والسياسي. فمانلى وتروتر تمزقان الترابط بين المرأة والفوضى فى المجتمع من خلال تقديم مفاهيم بديلة للنظام، بدلاً من الاعتماد على تحليل المرأة وعقابها. وذلك يعيد التراچيديا لتعمل كنقد للحد المثالى للأزمات والعلاقات المؤثرة بين الآباء والأخوات والأزواج.

ولكن قبل مناقشة تراچيديا مانلى وتروتر، سأقوم بتحليل نماذج علمية وتراچيدية ظهرت قبلهما - تتضمن نظريات وتجارب فرنسيس بيكون والعروس

الحزينة The mourning Bride لوليام كونجريف- لتوضيح الأفكار الثقافية المسيطرة التى تعارضها مانلى وتروتر. تمثل نظريات بيكون تأثير التجريب والمنهجية القادرة على فحص منطق كاره النساء فى التراچيديا الذكورية؛ حيث إن كلاً من النظرية والتراچيديا تحاول تحديد ثم إزالة فساد المرأة؛ لتدعيم المعرفة والسلطة الذكورية. وهو ما يسعى إليه بيكون من خلال الدراسة المحايدة لطبيعة المرأة وتأثير كُتَّاب التراچيديا مثل كونجريف، من خلال الدراسة المعذبة والقاتلة أحيانًا للمرأة.

لا تُعد معارضة بيكون أو كونجريف لقضية المرأة أمرًا جديدًا أو أصليًا. فرسم الشخصيات عند كونجريف عن أدوار النوع فى تراچيديا عصر چيمس الأول عند توماس ميدتون وچون فورد. وكما أشار العديد من المؤرخين للعلوم المناصرين للمرأة أن إيمان بيكون بعدم المساواة بين الرجل والمرأة ومفهومه عن طبيعة المرأة ليس جديدًا، فهو اعتقاد سبق إليه الأدباء الفلاسفة فى القرن السابع عشر. وتُعد معارضة بيكون لقضية المرأة أمرًا هامًا، حيث إنها أصبحت عنصرًا مؤسِّسًا للمنهجية المؤثرة، وهذا هو العنصر الذى يؤكد أنها ستقدم "حقائق" مجردة عن العالم الطبيعي. فعندما يذكر بيكون أنه "زواج شرعى وحقيقى بين القدرة التجريبية والعقلية"، يسمح بذلك للرجل أن يتغلب على "ضباب وغيم الطبيعة... لتقديم هذه الأشياء بوضوح"، ويقدم الاستقراء باعتباره وسيلة لتحقيق المعرفة العادلة (مقدمة لأعمال الإصلاح العظيم، ٢٤٦). ولكن وكما تشير إيفليد فوكس كلير، بيكون فقط، إذا ما آمنا أنه "طبيعي" فى إرشاد وتكوين وتَعقُّب وقَهْر (طبيعة) المرأة - وهذه فقط هى حقيقة "كشف طبيعة الأشياء" (تأملات ٣٧).

وتعمل قضية المرأة ذات التاريخ الطويل المعقد فى مختلف النصوص الثقافية. شكل كُرْه النساء منطق المفاهيم العلمية الحديثة القوية فى القرن السابع عشر ثم تصميمها لإنتاج معرفة منظمة؛ مما عزز قضية المرأة من نوعية بيان كونجريف باعتبارها ضرورية لإنتاج نظام عقلانى مستقر. القليل من مفاهيم القرن السابع عشر تمثل نقدًا لقوة المرأة باعتبارها تبريراً منهجياً معقداً لخضوع الأدوار غير الطبيعية للمرأة؛ مثلما تفعل منهجية العلم عند بيكون. تعمل التراچيديا والعلم فى القرن السابع عشر كمفاهيم أساسية متبادلة، تعزز وتكيِّف الممارسات القمعية لإثارة القضية النسائية خلال التجريب أو الشخصيات النسائية كوسيلة لترسيخ المعنى المسيطر؛ وبذلك توضح البناء الراسخ والعقلانى للقوة الذكورية.

إن وصف المرأة المنتشر فى تراچيديا الإحياء وچيمس الأول يعتبرها ذاتية المصير ومزدوجة وغير أخلاقية، نجد على الجانب الآخر، سيطرة الرجل والفضيلة وإعادة تصوير المفاهيم المسيطرة للنوع والطبيعة فى كتابات بيكون. يؤكد بيكون فى "حكمة تأليف التاريخ الأولى" أن "الطبيعة توجد فى ثلاث حالات"، فهى إما متحررة وتنمى نفسها بأسلوبها التقليدى، أو يتم انتزاعها من حالتها المناسبة بواسطة انحراف وتمرد الأمور، أو يتم تشكيلها بواسطة الفن وإدارة الإنسان (٤٠٣). يختتم بيكون بـ"الوحوش بمختلف أشكالها" فهى لا تشبه "الأشكال نفسها"، ويؤكد أن هذه التصنيفات - الشاذة و "الطبيعة" يمكن أن تخدم التجريب؛ فبيكون يعتقد أن الطبيعة غير الوسطية، شاذة. و"الطبيعة الصناعية" التى "تعمل من خلال أوامر الإنسان وتحت سيطرته" فتهرب من محاولة

إفسادها، ويمكنها إنتاج "وجه جديد من الأشكال أو عالم آخر أو مسرح من الأشياء" (٤٠٣). وكما تدل استعارته لصورة "المسرح"، تتحكم سيطرة بيكون على الطبيعة فى تقديمها. فالطبيعة مثل الشخصية النسائية على المسرح - دائمًا تكون مصدر تهديد لإنتاج مسرح جديد من الأشياء. يهتم بيكون بإيجاد وسائل التحكم فى اهتمام المرأة بذاتها وهذه فى الطبيعة فى "أسلوبها التقليدي" - وذلك من أجل التحكم فى تقديم المرأة لخدمة نهاية الرجل. وكما يشير بيكون وكما تعمل التراچيديا، سيطرة الرجل على الشخصية النسائية - "مسرح الأشياء"- وهذا هو تحكم الرجل فى العرض؛ مما يُنتج ما يشبه سيطرة الرجل بينما يضفى الغموض على الطبيعة الخادعة لهذه السيطرة.

وفى كل الحالات، فالطبيعة -بإرادتها أولاً- يتم إخضاعها من خلال التجارب القاسية التى يؤكد بيكون أنها "تعيد" "أى شيء من الأرض"، بما فيها وضع الإنسان "فى أفضل حالاتها الأصلية" (الأعمال الاستهلالية، ٢٤١). بيكون يعتبر أن الطبيعة تنكر دخول الإنسان لهذا العالم وبذلك يشكل "هذه الطبيعة" كمصدر تهديد وقوة هائلة وازدواجية، وهذا الوصف للطبيعة يمكِّن من إضفاء الشرعية على العنف الذى يمارسه "ضدها" كوسيلة لعرض سيطرته. وبذلك يكون هجوم بيكون على طبيعة المرأة مضاعفًا. فهى لا تُضرب نتيجة لشذوذها الموروث بكونها خادمة للرجل، ولكن وضعها كحاجز بين الرجل والعالم الخاضع يضفى الشرعية على هذا الغزو العنيف. فالاستقراء يوفر لبيكون وسائل تكييف قدرة الذاتية الهامة للطبيعة تحقق أهدافه، فالطبيعة تصبح وسيلة الفيلسوف الطبيعية التى يستطيع من خلالها إيجاد المعانى كلها. فمعرفة وسيطرة الرجل يتم تشكيلها باعتبارها متماسكة، وذلك من خلال "حث" و "فحص" و"تحليل" شخصية المرأة.

المنطق الاستقرائى ومنطق التجميع يمكنهما إعادة إنتاج المعرفة، وهو إنتاج "دليل" فساد الطبيعة وانحلال المرأة باعتبارها أمثلة "جديدة" على وضعها المتهدم. تشكل مسرحيات كونجريف مثل "العروس الحزين"، اكتشاف "تحقيق" فساد المرأة باعتبارها التراچيديا. توضح المسرحية اهتماماً عميقاً بالروابط الاجتماعية النسائية الطارئة وسيطرة الرجل، ولكن فى فلسفة بيكون تبدل تراچيديا كونجريف حزن الرجل لتحديد سبب اضطراب ثقافة المرأة بـ "العاطفة التى تسابق الريح" (٤٠٩) والرغبات الطائشة. هذه الازدواجية والتأكيد المتشابك، القلق الذكورى "والفوضى" الأنثوية تظهر فى التركيز المزدوج على الحبكة التراچيدية. بطلة مسرحية "العروس الحزين

إلميريا تحزن على زوجها السرى الذى تزوجها حديثًا أوسيمان، عدو والدها اللدود، الملك مانويل. تعتقد ألميريا أنها الناجية الوحيدة من حادث غرق السفينة وأن أوسيمان قد هلك. ودون أن يعلم الملك أن ألميريا "قد تزوجت وأصبحت أرملة لأوسيمان" (٣٨٤)، يؤنبها على عدم زواجها من الرجل المعذب له، جراسيا، ويتعجب الملك مانويل فيقول:

أخبرك أنها مَلُومةٌ لأنها لم تبتهج

عندما مات عدوى الأول مثل هذا العداء

ومثل هذه الكراهية التى أحملها له

كان يجب على ابنتى أن تحتفل لموته

كان يجب أن تجعل جدران هذا القصر ترتج

وهذا السقف العالى والمتسع يمتلئ بالفرح (٣٨٨)

كانت ألميريا "مَلُومة" لأنها لم تعترف بمصلحة الحرب القوية، ولأنها لم "تحتفل" بموت زوجها السرى. ولذلك يتم لعنها مرتين، فإذا تزوجت جراسيا تكون خائنة لزوجها، وإذا رفضت الزواج منه يغضب عليها والدها. استجابة ألميريا الرزينة لهذا الصراع تؤكد على تمسكها بأخلاقها ومبادئها، حيث إنها رضيت بالموت على أن تتزوج مرة أخرى - وهذا ما يمدحها لأجله أوسيمان حين يقول لها: "المكملة للحب والإخلاص" (٣٩٧) -- ولأنها توضح المفاهيم القهرية لفضيلة المرأة؛ فقد أصبحت نموذجًا للمرأة "الصالحة" خلال المسرحية.

وفى الوقت نفسه ينجو أوسيمان من حادث غرق السفينة ويتم أسره على أيدى قوات مانويل التى تخدم الأميرة زارا التى يحبها مانويل بشدة (٣٩١). وتحب زارا أوسيمان لأميريا ويتبقى زواجهما سرًا حتى يقنع أوسيمان ويرجِّح باستغلال تأثيرها على الملك مانويل حتى يطلق سراح صديقه هيلى تستخدم زارا تفسير أوسيمان لألميريا باعتبارها "النقيض لها" (٣٩٩)، فهى تملك "روح/ فى قالب شبه إلهى جرئ وذى سلطة" ولكنها تملك "عاطفة تسبق الريح، كما تقلب العاطفة/البحر" وهذا بسبب "الخوف" داخل "قلب" أوسيمان (٤٠٩). ثم تزوِّر فى النهاية أمر قطع رقبة أوسيمان (حتى تفوز به عندما تحرره هو وصديقه من أيدى مانويل). وتموت زارا عندما يتم قطع رقبة الملك عن طريق الخطأ، ويرجع

أوسيمان وألميريا وهيلى وسط الثورة السياسية وقتل الملك فى آخر مشهد دموى بالمسرحية.

أقدم هذا الملخص للقصة لأوضح الدور الرئيسى الذى تلعبه الشخصيات النسائية فى النزاع الوراثي. فكونجريف يجسد التراچيديا فى العروس الحزين معتمداً على العلاقات المتوترة بين الرجال، عندما تذكر زارا أوسيمان "ألم تكن هذه الحرب من أجلك بدأت؟" (٤٠١) فهى تجعله مصدر تعارض الهيكل الاجتماعي. وعندما يخبر هيلى أوسيمان وهو فى السحب أنه "يوجد اضطراب يشير للتمرد/بين القوات العسكرية" وأن رعاياه قد أصبحوا "ملك يديه" (٤٠٥) للثورة ضد مانويل، فيتهلل أوسيمان "لقد أيقظنى من سُباتي!" ورغم علمه بتسببه فى "إشعال الحرب، يسعد أوسيمان بالنزاع الذى يمكن أن تمنحه قوة وسلطة أكبر". وعندما يدرك ضرورة الحصول على حرية لإشعال هذه الثورة المتزايدة، يقبل نصيحة هيلى وهى أن "يوقف عداءه" لزارا فيجب أن يتظاهر بحبها ويتوقف عن كراهيتها" (٤٠٦). تشترك زارا فى هذه التراچيديا، حيث تمثل وسيلة لاستعادة كل من هيلى وأوسيمان لحريتهما و"الانتقام" من أعداء المرأة الذين "يمكنهم" أن يفسدوا حبها لأوسيمان. والجائزة التى ينتزعها أوسيمان وهيلى لحريتهما هى خيانة ثقة زارا وجعلها تحت تهديد مانويل والتى تدمر سلطته لمساعدة السجينين، ويتم التشجيع على طرد هذه المتكلفة ليس لصالح الرجل؛ ولكن كاستجابة منطقية للمبالغة فى نقل سلطة المرأة.

عندما تتورط زارا بسبب أوسيمان وهيلى، يقوم كونجريف بتحويل التأكيد من اكتشاف عنف الرجل إلى التضحية بالمرأة من أجل النضال الاجتماعي. ويؤكد

قبل ذلك فى المسرحية أن التراجيديا "ضياع .. حزن ويأس" (٣٩١) تتحقق عندما ينتزع الرجل "الانتقام من أعدائه"، وبذلك يتضح أن الشخصيات الذكورية تعتمد على العنف لضمان النظام وتحقيق التراجيديا، بينما يتهم كونجريف الرجل بالحزين للتحقيق المستمر للتراجيديا، يتحول تحليله لمصادر الفساد من تحديد التمزق فى النظام الاجتماعى للهجوم على استخدام زارا الفاسد وغير الطبيعى للسلطة السياسية. يورط أوسيمان وهيلى زارا فى عملية تحرير أوسيمان وفى إشعال الحرب وحماية صداقتهما ويخفى كونجريف مأساة الانشقاق الاجتماعى بالتركيز على استخدام زارا السيئ لسلطة الرجل السياسى، بعرض كونجريف أولوية "حب" هيلى وأوسيمان ويحتفل بخططهما للحرب ضد مانويل. ولكى يضفى المثالية والطبيعة على النظام الاجتماعى ويريك الإنتاج اللانهائى للنزاع الداخلى والحرب، يضحى كونجريف بزارا كمصدر تهديد غير طبيعى لسلطة الرجل، وبذلك تصبح مصدرًا للتراجيديا فى المسرحية. فهى تلخص طبيعة بيكون، ويتم تصويرها كشخصية مليئة بالقوة والسلطة وكعائق لنزع سلطة هيلى وأوسيمان. وحتى فى اعتقاد مانويل الساذج "ممتن جداً لهذه السيدة الجميلة"، يعلق مستشاره الرئيس جونزالو بقوله:

إن حديثها وأفعالها غامضة.

فأحيانًا تتعاون وأحيانًا لا توافق.

وأنا لا أحب ذلك (٤٢٠).

هذه القراءات المتعددة لزارا توضح الخطر الذى تمثله، ربما لأنها ترفض - كما يقول بيكون - "الانصياع لأوامر الرجل والعمل تحت سيطرته" وتوصف بالازدواجية والغموض ومركز "الفوضى". وما لا يحبه جونزالو هو هذه الازدواجية التى تناقش جهود الرجل فى السيطرة على مزاعم المرأة وقدرة المرأة على توليد المعنى.

عندما يتم الهجوم على زارا خلال المسرحية باعتبار أنه شخصية مناقضة لأميريا، وحتى أميريا "الصالحة" تهدد بقطع الروابط بين الرجال ولا يلومها مانويل فقط على مقاومتها المتوترة للعلاقات والنظام، ولكن يحملها أوسيمان أيضًا قلقه على وضعه السياسي. هذا التحامل هو يميز العلاقات الثلاثية بين أميريا وأوسيمان وهيلي. فأوسيمان يتردد بين تمييز علاقته بأميريا - عندما عاد لكل من أميريا وهيلى ويخبر هيلى عندما رأى أميريا لأول مرة أنه "لذلك لم أرك" (٣٩٩) - ويقوم بتقييم علاقته بهيلى الذى "يحبه أكثر من الحياة". وبالعكس، نجد هيلى يدعم أوسيمان بحب ويعاونه فى "الانتقام". وتعلن أميريا استقلاليتها عن أوسيمان، وتقف ضد رغباته فى التصرف المستقبل. ولا تبغى "الرحيل" عنه، وتقول:

نحن معًا

يتغذى كل منا على قلب الآخر، ونلتهم أحزاننا

بشهية متبادلة

ونخلط القاع المألوف لأعيننا فى كأس واحدة

ونشرب المرارة دون أن ينطفأ ظمؤنا(٤١٠).

عندما واصل أوسيمان إخفاءه لـ"أفكاره الشريرة" مع هيلى لجزء زارا (وألميريا أيضًا) تقول: "يجب أن تُظْهر لروحك الأخرى أحزانك... فأنا زوجتك" (٤١١). وهى تتوسل فى تساؤلها: "هل أنا الحية/التى تمتص دمك الدافئ وتلتهم قلبك؟". ودائمًا ما تؤكد على الحب الذى يجمعهما فى تبادل ("يتغذى"، "يلتهم"، "شهية متبادلة") "دون أن ينطفأ الظمأ"، وعلى الذوبان ("نخلط/"الشعاع المألوف"/ فى كأس واحدة") والموت (الذى "يمتص دمك الدافئ"). ثم يقلل أوسيمان من هذه الأوامر التى تبعث على التشاؤم ويطلق صرخات "آه! آه!"؛ ولذلك يعتبرها مصدر خطر وتهديد. ويتعجب، فيقول: "إن حبك يذهب حواسى!" (٤١٠). ثم ينوح، فيقول:

آه! لقد تغلغلت فى أعماقي

فأنا أنزف بشدة! أنزف حيث ينسحب الرباط القاسي

الذى يوتّر أعصابى المحطمة (٤١١).

فأوسيمان لا يعتبر ألميريا تلتهمه فقط؛ ولكنها تدمره وتمزقه أيضًا. فهو يربط بين صفاته المثالية المتماسكة والدالة على سيطرة الرجل وبين تأثير ألميريا المتقطع عليه، وذلك عندما يندب فيقول: "لماذا تضعفين رجولتى بكلماتك/ وتجعليننى أذوب فى أحزانك ودموعك؟" (٤١١). يضفى كونجريف الشرعية على علاقة أوسيمان وهيلى ومنهجهما الذى يؤكد على سلامة أوسيمان - بتعريفهما

لبديل أوسيمان - وهو دور مصمم تحدده كلمات أميريا "التى تضعف الرجولة" من "الحب المفرط". وأنا لا أريد أن أشبه دور أميريا بدور زارا وهو أن تصبحا وسائل للتأكيد على سلطة الرجل، فهذا المشهد يوضح أن المرأة المحبة و"الكاملة" تعتدى بشكل خطير على العلاقات الاجتماعية السائدة وعلى تكامل ذاتية الرجل. يؤكد كونجريف أن كلاً من العاهرة والملاك تهددان النظام والسلطة الذكورية، وهو موقف يشير إلى إلغاء بيكون للتفرقة بين "النوع نفسه" و"شذوذ النوع" داخل طبيعة المرأة بعد سقوطها والتى تمثل تهديدًا وشرًا.

إن تقديم كونجريف كل النساء - حتى الصالحات منهن - على أنهن يُضْعفن ويدمرن سلطة ونظام الرجل، يشير إلى إخفائه الصراع والتمزق السائد بين الرجال فى المسرحية، ويضفى الشرعية على العلاقات الذكورية العنيفة التى تعتمد على النقد الاجتماعى للهيكل الاجتماعى بالتضحية بالمرأة التى تتسبب فى المشكلات الاقتصادية الحتمية للمجتمع.

تعيد مسرحية مانلى "الظلم الملكى" ومسرحية تروتر "الصداقة القاتلة" هذا السرد التراچيدى للاحتفال بالشخصيات النسائية التى تتضمن البراعة الجنسية والسياسية التى تقاوم تصنيفها كوسيلة لاستعادة الهيكل الاجتماعى الثقافى لنظامه "المتكامل" و"الطبيعي". فى أثناء كتابة مانلى وتروتر لمسرحياتهن التراچيدية أثناء عام١٩٦٠، كانت قد تأسست ثقافيًا نظريات بيكون والأداء التجريبى والتحليلى والعزلى للمرأة. يذكر ألفين سنايدر أن المجتمع الملكى وثقافة أواخر القرن السابع عشر قد هيَّأ نظريات بيكون من أجل "جعل قضاياه الثقافية أكثر صراحة" (١١٩)، ولإضفاء الشرعية على عدة مهام علمية وسياسية (انظر

أيضًا چوسى Jose) وكما لاقت ادعاءات المجتمع الملكى بتجريد المعرفة العلمية قبولاً، تم قبول مقدمات مكافحة قضية المرأة التى اعتمدت عليها علوم القرن السابع عشر وبذلك يجعل كره النساء أمرًا طبيعيًا وعنصرًا جوهريًا للتجربة العلمية "الموضوعية". يوضح كيلير أن نتيجة النظام اللاهوتى للإصلاح تُعد فصلاً لطبيعة المرأة عن الرب الذى لم يعد مفهومه فى العلاقة المجازية بالطبيعة، ولكن تم منحها سلطة فردية على "حكم" العالم. كما يذكر روبرت بويل "المفهوم السوقى للطبيعة" "مهين لمجد الرب وعائق كبير للدراسة النافعة والمتماسكة لأعماله" (٣٦١). وبذلك لا تصبح طبيعة المرأة منفصلة عن الرب، ولكنها هى الموقع الشرعى لاكتشاف الفكر التجريدى لإرباك المرأة لإيجاد النظام والمعرفة التى تشكل المفاهيم المبكرة لقضية المرأة، ثم تصبح أكثر أهمية فى عصر مانلى وترورتر.

وكما نجحت نظريات بيكون وغيره فى تحقيق النشاط الثقافى (كما يذكر سنايدر بأنه تم إضفاء الغموض والمنهجية على هذا النشاط)، استطاع العديد من الكُتَّاب والكاتبات اكتشاف ونقد معاداة قضية المرأة وتجزيء المعرفة العلمية. يذكر ديزيريه هليجرز أن الكاتبات فى أواخر القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر مثل آن فنيش تتحدى معاداة المرأة الطبية العلمية. كما يؤكد أن "غضب" فنيش بندريك الغريب يخالف كتابات توماس سيدنهام عن المرأة والهستريا، وتتحدى تقييمه وتقييم المؤسسات لجسد المرأة باعتباره فوضويًا و"غير منظم بالوراثة". وأعتقد أن تراچيديا مانلى وترورتر لا تناقش التمثيل المضطهد للمرأة فى أعمال القرن السابع عشر الأدبية التراچيدية، ولكنها تنتقد

المفاهيم الثقافية المتوالدة مثل الكتابات العلمية التى تضحى بالمرأة وتجعلها وسيلة لإعادة التأكيد على سلطة الرجل ومعرفته. وكما تناقض مانلى وترووتر استراتيجيات الرجل لتحليل المرأة، تركزان أيضًا على عدم استقرار سلطة الرجل على النظام الاجتماعى وهو نفس مفهوم عدم الاستقرار الذى يحاول بيكون فى كتاباته و"العروس الحزين" أن يعزيه للمرأة.

فى مسرحية مانلى "الظلم الملكى"، تقوم البطلة هوميس بملاحقة "أمير كولشيس الفريد" ليفان للهروب من أيدى زوجها ليبارديان، وهو فى الوقت نفسه عم ليفان. يتفق وهوميس على قتل زوجة ليفان الجديدة باسيما وزوج هوميس المستبد؛ لكى يستطيعا تجنب عقوبة الزواج لخيانتهما، والقوة فى حكمهما المشترك. تلقى المشاهد الأولى من المسرحية الضوء على مشكلة الإجبار على الزواج دون رغبة المرأة، فهوميس ترى أن زواجها الجبرى من ليبارديان وتحريم ليفان يُعد "قدر مشئوم/تصعب معه الحياة" (٢١٤). وبينما يوضح كونجريف المشكلات التى تنتج عن الاستقلال الاقتصادى لتبادل النساء عن طريق الزواج لتوحيد المجتمعات، يلوم المرأة على هذه الأزمات المزمنة. وبالعكس، تعارض مانلى هذا التشبيه الشيطانى للمرأة النشيطة الراغبة. وتكشف الأسباب والظروف الثقافية إجبار هوميس على الزواج و"قدرها المشئوم" كمصدر للتراچيديا فى هذه المسرحية، فالمسرحية تلوم الشخصيات الذكورية والأوامر القهرية للنظام الاجتماعى التى تسبب التراچيديا، وحتى تلك التراچيديا التى تتسبب فيها هوميس.

تتشابه مسرحية "الظلم الملكى" مع "العروس الحزين" إلى حد ما، فكلتاهما تقدمان النهاية المأساوية للمرأة العنيدة، فهوميس على سبيل المثال توصف بالقوة والجمال؛ فهى - كما تقول آكمات: يمكنها "فحص العالم واختيار المكان الذى تريد حكمه" كما أنها "شجاعة... وتتصف بجمال يجعل العالم أسيرًا لها" (٢١٥). وحيث تمثل هذه الصفات - كما يرى بيكون وغيره - الذى تمثله المرأة لسلطة الرجل، تمثل نفس هذه الصفات فى مسرحية "الظلم الملكى" والتى توصف بها هوميس: الخيانة والرغبات المدمرة. وهذا ليس مجرد اختلاف بسيط، فهو يوضح التحول فى تراچيديا مانلى من الاعتقاد والبحث فى فساد المرأة ومحاولة اكتشاف الانقسام الذاتى داخل الهيكل الاجتماعى والذى يؤدى للمأساة السياسية والاجتماعية. فمانلى تقدم بشكل آخر لقوة المرأة، حيث إنها تحافظ على الآراء المختلفة حول المرأة والطبيعة من تلك الآراء الخاصة بمأساة الرجل. فالكتّاب مثل بيكون وكونجريف يلقون اللوم على المرأة التى تسبب الفوضى والنزاع الاجتماعى والسياسى، فهم يعتقدون أنها سيئة الأخلاق وهذا يؤدى لإضفاء الشرعية و"السماح" بفحصهما؛ لكشف فسادها والتأكيد على سلطة الرجل وسيادة نظامه وحكمه. وبدلاً من قبول مانلى، للشكل الواقعى للمرأة باعتبارها أقل مكانة أخلاقية من الرجل، وهو ما يعتمد على نظريات بيكون، تلوم مانلى الظروف المقيدة والتجريبية (مثل خضوع المرأة للدراسة، فهوميس "تتم مراقبتها بشدة" والتحكم فيها) لهوميس وإجبارها على الزواج؛ مما يتركها فى حالة سيئة مليئة "بالرغبات". فهى مليئة "بالمشاعر والحاجة إلى الحرية" (٢١٨). وهى ليست البطلة التى تدينها مانلى، ولكنها تدين الظروف التى تؤدى بهوميس إلى "المرور بأبواب القلعة" و"لا تجد معاناة فى الدخول" (٢١٧). وتعارض مانلى الطريقة

التحليلية -بعيدًا عن افتراض وتحليل و"تأكيد" فساد المرأة- حتى تقدم دراسة من الثقافة الاجتماعية السائدة التى تشوه رغبات هوميس وتسبب "قدرها المشئوم".

ورغم ما تقوم به هوميس من تخطيط لعلاقتها بحبيبها وللقتل والثورة السياسية، ترفض مانلى تشويه صورتها واتهامها بأنها السبب فى اضطراب وفوضى النظام الاجتماعي. فعندما يغضب ليفان بسبب ما سمعه عن خيانة زوجته باسيما يقول:

يا للمرأة! التى تصنع من جمالها وسيلة للاستعراض،

وتمتلك قوة الرجل والملاك،

وتعمل لرسم الفخ وإعداده .

لقد علمنا آباؤنا والقديسون أن نحذر.

هذه الشياطين المتألقة.

وكما نحب أرواحنا نتجنب جاذبيتهن الزائفة (٢٤٣).

يستدعى ليفان الحرص على "قوة الرجل" والتى سادت على مر القرون. كما أن كلماته تدعو للاهتمام بإعادة إدراج هذه الملاحظة فى الأحاديث المعاصرة، وتؤكد قدرة الرجل على التمييز بين "الحكم الخارجى للطبيعة الذى تناقص عدده" و"الحكم الداخلي" الذى تخفى الطبيعة داخله أسرارها (الإصلاح العظيم، أعمال، ٢٥٨). يخصص بيكون من معيار الفكر الكار‍ه للنساء شكًا عميقًا فى

الفرق بين الجمال الخارجى للمرأة و"الطبيعة الحقيقية" التى تخفيها داخلها. وبتحويل هذا الشك فى المرأة داخل نظرية علمية محايدة، يضيف بيكون التصديق على الادعاءات مثل تلك التى يذكرها ليفان. وبتوضيح تفسيرٍ قاسٍ لأهمية المرأة، يسعى ليفان وبيكون وغيرهما لتعريف المرأة كمصدر للتهديد والشر لتفعيل سلطة الرجل على التحكم فيها. يعلق ليفان بقوله: "مثلما نحب نحن أرواحنا"، يجب أن يتجنب المرأة وإدراك أن قوة الرجل تكمن فى قهره للمرأة.

تعارض هوميس تأكيد ليفان على شر المرأة "الطبيعي" بقولها:

لا يجب أن تديننا جميعًا

فهناك نساء دائمة الإخلاص والاستقرار

مثل أنبل الرجال (٢٤٣).

قول ليفان تصحيح يوضح مقاومة مانلى لتصوير المرأة كسبب للفساد فى النظام الاجتماعى، وتوضح نقدها لنفاق الرجل الذى يبحث عن عهر المرأة دون خيانة الرجل. وبالمثل يدين ليفان خيانة المرأة، رغم ذلك، ويقيم علاقة مع هوميس.

وطوال المسرحية يصف الرجال المرأة "بالجمال الخارجى فقط والذى هدفه خداع العالم الساذج" (٢٢١) أو يمدحونها باعتبارها من "رقة مألوفة" (٢٢٧). ولكن هوميس أكثر وضوحًا من هذه القراءات المحددة، فالمسرحية تصبح

مأساوية نتيجة لتجاهل الرجل هوميس السياسية ومحاولة تقييدها داخل إطار "شكلها الطبيعي" يحدث ذلك تحديدًا بسبب وجود هوميس خارج ازدواجية تصنيف بيكون التراچيدية للمرأة باعتبارها تخدع الرجل الذى يداوم على خلق الظروف المطوقة لها؛ مما يجعلها تفكر فى التمرد. وحتى عندما تموت هوميس ترفض التوبة - كما تاب حبيبها ليفان قبل قتله لنفسه - وبدلاً من ذلك استمرت فى تحدى التوقعات وإدانة "الفرق المخنثة التى كان يجب أن نتعامل معها" (٢٥٩). وتعارضًا مع رثاء ليفان القادم عندما يقول: "الكره المبالغ فيه لنفسي"، تتخيل هوميس حياتها الأخرى الرائعة التى تستطيع فيها "حكم" وتحضير "وليمة كبيرة و لا يتذوقها غيرنا" (٢٥٩). هذه الوفيات المتناقضة تعزز تأكيد مانلى للتراچيديا داخل المسرحية. يتعرف ليفان مسئوليته عن الفوضى السياسية، ويصف رغباته تجاه هوميس بـ"السقوط المأساوي" الذى يحاول التماس "الغفران" أثناء موته الهادئ. ولكن لا تحاول هوميس التوبة أبدًا؛ فمانلى ترفض تخفيف حدة نقدها للعنف الاجتماعى بعزو تصرفات هوميس لـ"السقوط المأساوي" المتأصل، وبذلك يتحول النقاش الذكورى لتدمير فساد المرأة. وبذلك تؤكد هوميس - غير التائبة - الظروف الجبرية للمرأة داخل المجتمع الذى يسيطر عليه الرجل.

وكما تُعلّى مانلى من شأن المرأة "السيئة" وتجعلها فى مكانة ممجدة، تسخر من "فضيلة" المرأة "الصالحة" باسيما، وبذلك تدرس كل الشخصيات النسائية فى الأعمال التراچيدية في عصر جيمس الأول وعصر الإحياء. وبعكس شخصية هوميس المعقدة، تظل باسيما توصف بالمثالية السطحية "أكثر جمالاً من ديانا وڤينوس" (٢٢٣) وتعمل كمدافعة عن قيم "المجد" والشرف والفضيلة التى تتردد

فى المسرحية، وتدعو لبعض التعاطف (٢٥٥). وبمعارضتها لهوميس القوية سياسيًا وجنسيًا، تدّعى باسيما أن "التحدث جريمة"؛ ولذلك يجب أن تظل "محاطة بالعقد والمجد" (٢٣٧). وتُعد ملاحظتها - حتى فى رأى حبيبها أوسمان- "خالية من المعنى" (٢٥٥). وعكس المسرحيات التراچيدية التقليدية التى تكافئ شخصية المرأة التى تلتزم بحدود الهيكل الاجتماعى، فمسرحية الظلم الملكى تجعل باسيما أول ضحية فى خطة هوميس. ويُعاقَب أوسمان بالقتل بقذيفة مدفع و"انشطار جثته لآلاف القطع" (٢٥٨)، وهو شكل مشهور يؤكد اهتمام الفرق المسرحية التقليدية بعزل المرأة العنيدة باعتباره يمثل مشهدًا تعليميًا. و"الأشلاء المحترقة" لجثة أوسمان التى تتبعثر على المسرح توضح نقد المسرحية للرجل الذى يتسبب فى الصراع المأساوى فى المسرحية، ومن المثير للانتباه أن عقاب أوسمان جاء على يد رجال مثله. وبينما يرى كونجريف أن ألميريا تهدد أوسيمان، تقدم مانلى فى المشهد الأخير زوجة أوسمان سيليما:

تتجول فى السهل المميت،

وتجمع أشلاء سيدها المحترقة،

التى تحرق يديها وهى تمسك بها(٢٦٠).

وبينما تجمع الأشلاء المروعة من أجزاء جسد زوجها، تعيد تكوين هذا الجسد. تعرض مانلى الخوف المسيطر على الرجل خوفًا من تسبب المرأة فى ضياع سلطته وتمزيق الروابط الاجتماعية، وذلك من خلال مشهد سيليما وهى تجمع بقايا زوجها التى شطرها الرجال. وبذلك يتشكل ما جمعته سيليما كجنازة تمثل رأى مانلى المتجهم فى مكافآت الهيكل الاقتصادي.

كما تتحدى بطلة المسرحية الربط التقليدى بين الشخصيات النسائية والفوضى الاجتماعية والطبيعية - وتجعلنا نرى تورط الرجل فى خلق المواقف المأساوية - وتظل محافظة على التقليد الذى يؤكد تنافر النوع كمصدر للتراچيديا. ورغم دراسة مانلى للتقديم التقليدى للنوع، تستمر فى وضع النوع كقضية محورية تؤدى إلى الصراع. وتجدد تروتر، مثل مانلى، المفاهيم المقسمة للنوع فى الصداقة المميتة، كما تطرح قضية وضع الشخصية النسائية كمصدر للصراع التراچيدى بتحديد مصدر النزاع داخل المجتمع الذكوري، ومن خلال رفض السماح للصراع الاجتماعى بعزل الشخصية النسائية.

تقدم مسرحية تروتر "الصداقة المميتة" (١٦٩٨) إعادة توزيع للأدوار النسائية فى مسرحية كونجريف "العروس الحزين" (١٦٩٧). إذ تتناول قضية الزواج السري، مثل تراچيديا كونجريف من خلال والد جرامونت الكونت روكيلور، الذى يجبره على الزواج من الأرملة الثرية لاميرا، ويتزوج جرامونت سرًا من فيليشيا التى يرغب الكونت نفسه فى الزواج منها. وكما يتضح من اسم المسرحية، تركز المسرحية على النزاع بين الأزواج بدرجة قليلة، بينما تركز بشكل أكبر على علاقة جرامونت بزميله وصديقه الحميم الضابط كاستاليو. حيث يتم سجن كليهما بتهمة معاونة الآخرين على الصراع على الحكم. ومثل أوسمان فى "العروس الحزين"، يستمر جرامونت فى إخفاء أمر زواجه من فيليشيا وأمر ابنهما المختطَف؛ لكى يساعد صديقه كاستاليو وذلك بزواجه من لاميرا التى يمكنها إطلاق سراحه وجمع الفدية لإنقاذ ابنه. وخلال المسرحية يظهر اهتمام

جرامونت بغيره من الشخصيات الذكورية فى المسرحية، فهو يرغب فى استرضاء والده الذى يغضب لرفضه الزواج من لاميرا، ويهدف لإطلاق سراح صديقه الذى يُسجن خطأ ويسعى لإنقاذ ابنه المختطف. ويتزوج جرامونت من لاميرا دون علمه بحب صديقه كاستاليو لها، فنراه - دون أن يدرى - يخون فيليشيا ويخطئ فى حق لاميرا "ويدمر" كاستاليو فى سبيل إنقاذ صديقه (٢٠٥).

إن أهمية مسرحية "الصداقة القاتلة" تكمن فى إعادة تروتر لتوزيع الأدوار بين الجنسين، فبينما يُحَمِّل كونجريف المرأة مسئولية الصراع الاجتماعى فى "العروس الحزين"، تحاول تروتر عرض "التحكم" فى رغبات المرأة كمصدر للثورة الاجتماعية. كما تعرض تعدد الشخصيات الذكورية وعدم استقرار الروابط الاجتماعية. فجرامونت، على سبيل المثال، يتزوج لاميرا لإصلاح التوتر فى علاقته بأبيه وولده وصديقه. وبذلك لا يدمر فقط علاقته بصديقه الحميم كاستاليو؛ ولكنه يدمر زوجتيه لاميرا وفيليشيا. ومن الملاحظ أن خطايا جرامونت ليس لها ما يبرر. كما أن المرأة هنا لم تعد ضحية لهذه الأخطاء التى وقع فيها. عندما يحاول جرامونت مصالحة لاميرا، يسألها عما يمكنه فعله كيما "يهدئ من غضبها" فتجيبه لاميرا: "ذنبك المنتقد لا يمكن غفرانه"، وترفض تهدئة "حنقها" من أجل تقليل حدة "ذنبه" فقط (١٧٤). تحاول كلٌّ من فيليشيا ولاميرا تقليل "إساءة" جرامونت لهما دون السعى لأية مكافأة تُمنح للمرأة المشاكسة، ودون التعرض لمهاجمتها كساعيات للانتقام كأمر "غير مألوف"، تعرض لاميرا طبيعة إهانة التوقعات التقليدية للصمت والسلبية من المرأة التى يُساء لها فتقول: "ولكن، أتعتقد أننى أستطيع تحمل الإساءة؟". وتتوعد فتقول: "كيف لى أن أنتقم!...

سأكون أنا بلاءك وأشعل أنا الجحيم الذى ستُلقى فيه!" (١٧٣). وعندما تردد لاميرا تأكيد كونجريف الشهير فى مسرحية العروس الحزين "لا يوجد غضب فى الجنة، فمِثلُ الحب الذى يتحول لكراهية/والجحيم يتحول لغضب شديد مثل المرأة المهانة" (العروس الحزين، ٤١٥)، تسمح تروتر بغضب لاميرا. وعندما يتحول غضبها لفيليشيا، يتقبل جرامونت هذا الغضب فيناشدها قائلاً: "فلتصبى جامَّ لعنتك وغضبك عليّ" ويعترف أنه هو "المذنب الوحيد" (١٧٣). وتُعد هذه التغيرات خلال المسرحية ضرورية لتعريف "الأخطاء" التى يرتكبها الرجل فى حق المرأة، من خلال التأكيد على "ذنب" الرجل.

تعرض تروتر هذه السلطة الذكورية - من تلك النوعية التى يقدمها كونجريف من خلال شخصية أوسيمان وكمطلب جرامونت فى علاقته بفيليشيا ولاميرا - باعتبارها تمثل استفزازًا للمرأة "الشاذة" لغويًا وبدنيًا. كما تهتم تروتر بتحمل الرجل المسئولية عن أخطائه من خلال اعترافه بقوله: "أنا المذنب الوحيد". وبينما يقدم كونجريف شخصية أوسيمان وهو يخاطب أليريا ويصف كلماتها بأنها "تضعف الرجولة"، تكشف تروتر ما يخفيه بيكون وغيره من كُتَّاب التراچيديا من محاولات مستمرة لمنح الرجل السلطة والمعرفة من خلال التضحية بالمرأة لما تتسبب فيه من "أخطاء" و"ذنوب" وتلاشى ذاتية الرجل. تقدم النماذج الذكورية التراچيدية التأكيد على السلطة الحتمية والدائمة وصعبة المنال. فتروتر تؤسس غموض هذه النماذج ومقاومتها للحركة النسائية بالتأكيد على أحزان فيليشيا ولاميرا، وإنكار الرجل للذاتية المثالية التى تعتمد على تحقير المرأة. فوصف تروتر الأخير لجرامونت بأنه "نموذج شديد الغرابة" لـ"الضعف الإنساني" (٢٠٧)، يؤكد عدم قدرته على إيجاد ذاتية الرجل ونظامه التقليديين.

وتتمادى تروتر فى نقدها للهيكل الاجتماعى المسيطر من خلال عرض أزمة المرأة داخل هذا الهيكل، وأيضًا من خلال وصفها بـ"الشاذة" وإيجاد التراچيديا داخل علاقات الانشقاق الذاتى للالتزام الاجتماعي. يذكر بيلارد، أخو فيليشيا الفضولي، أن إبعاد جراموند عن القصر كان بسبب "المشاجرة القاتلة التى قُتل فيها الابن الوحيد للچنرال"؛ مما أدى إلى "توقف تقدمه السياسي" (١٤٨). ومثلما ينتج الصراع فى العروس الحزين من العلاقات المتصارعة "المميتة" بين الرجال، تحافظ تروتر على هذه العلاقات الممزقة كمحور للأحداث بداية من الفصل الأول وحتى الجسد المبعثر فى المشهد الأخير. فالتراچيديا تنبع من صراع الرجال داخل القصر، وتستمر بسبب الغرض المتهور لسيطرة الرجال الناقصة والمقسمة طوال المسرحية. فعندما يحاول جرامونت تجنب الزواج من لاميرا - لأنه متزوج سرًا من فيليشيا - يذكر أن والده الكونت سوف "يصر على الارتباط الخاطئ بين أشياء متنافرة فى الطبيعة" بإجباره على الزواج (١٦٠). وبعكس التراچيديا التقليدية التى تتحامل على المرأة السيئة الفوضوية، تكشف مسرحية الصداقة القاتلة المطالب "الخاطئة" للروابط الاجتماعية والفوضى التى يرثيها جرامونت طول الوقت، والتى "تكمن داخل صدره" بسبب خداعه وخيانته الزوجية: وتعارض تروتر - من خلال إيجاد "الفوضى" التراچيدية داخل جرامونت- التقاليد التى تصف المرأة سيئة الخلق بأنها مصدر للفوضى السياسية والاجتماعية. وأعتقد أنها بذلك تستجيب لما سبق من الأعمال التراچيدية ومنطق النماذج التراچيدية مثل العلوم التى تحمِّل المرأة مسئولية الصراع. وتعيد تروتر مراجعة الافتراضات الاجتماعية التى تتعلق بتوزيع مسئولية الجنسين عن "الفوضى" و"النظام".

وبدلاً من التركيز على الفساد المستشرى من القتل الوحشى للمرأة، يصور المشهد الأخير تحلل الروابط الاجتماعية؛ حيث يلوم بيلجارد وجرامونت وكاستاليو بعضهم البعض لـ"خيانة" كل منهم للآخر (٢٠٤). تخصص تروتر فرَق الانتقام والعقاب التى يشكلها كونجريف ومن سبقوه من كتّاب التراچيديا، كما تقدم حلاً يلقى باللوم على شخصيات الرجال الذين يعانون من الدمار الذاتي.

وقَصّر مشهد الانتقام الدامى على شخصيات الرجال فى المسرحية، يؤكد تحويل تروتر لمصدر التراچيديا والصراع فى الهيكل الاجتماعي. فلاميرا وفيليشيا تظهران بعد مشهد الانتقام وحل الصراع، فهما مشتركتان فى حل الأزمة كما كانتا السبب فى حدوثها. فالمشهد الأخير يؤكد "السيطرة" الذاتية للمرأة فى مقابل "فوضى" الرجل. فعندما يسأل الكونت لاميرا عن "التعويض الذى يمكن تقديمه"، تجيب فتقول:

لا يستطيع العالم كله تعويضى. فلا يوجد أى شىء هنا،

سوى تعاقب الألم والشقاء.

وإذا كانت هناك أية سعادة تستمر،

فستحدث فى هدوء وسكينة مثل الجنة،

التى أهدى لها مستقبلى وأيامى القادمة (٢٠٧).

وتجد فيليشا "الهدوء" والراحة داخل الأسرة النبيلة. فقد رحب بها الكونت كـ"ابنة" له "غالية" عليه (٢٠٦). هذه الشخصيات النسائية تظهر فى ذوبان سريع داخل المؤسسات الحاكمة للهيكل الاجتماعى والثقافى الذى يتمثل فى الكنيسة والأسرة النبيلة؛ فتبدو كإعادة احتواء لهذه الشخصيات داخل مسرحية يتم فيها تحدى الهيكل الاجتماعى، من خلال توضيح وكشف عدم الاستقرار والفوضى داخل مؤسساته. ولأن هذه المسرحية تنتقد الهيكل الاجتماعى المسيطر الذى تقبله فيليشيا ولاميرا، تنضمان إليه باعتباره مبشّرًا بالأمل والثبات.

ويعترف الكونت بأخطائه ويقول: "أنا مَن يستحق اللوم" لما اقترفه فى حق المرأة. وحتى يحتفظ بسلطته وسيطرته وكيانه المادى والعائلى، ويتعهد بإظهار "الطِّيبَة المضاعفة" (٢٠٦). وتظل كل من فيليشيا ولاميرا على قيد الحياة حتى الفصل الخامس، كما تشتركان فى تكوين مؤسسات للسلطة والنظام. فقد استطاعت تروتر من خلال تحويل وتهيئة نظريات بيكون والنماذج التراچيدية، التأكيد على "الشكل الجديد للجسد وعالم آخر من مسرح الأشياء". وذلك يوضح أن تعهُّد بيكون بوجود علم يوفر نظامًا عالميًا "جديدًا" يمكنه أن يتحقق، فقط إذا قبل الفرد بقهر المرأة باعتباره أمراً طبيعيًا. وتوضح تروتر أن مقاومة النماذج الذكورية التى تشكل المعرفة من خلال السيطرة على المسرح، يمكنها إيجاد أشكال واحتمالات بديلة لـ"عالم آخر" من صورة المرأة على المسرح، حيث تقبل بعض شخصيات الرجال مثل الكونت "اللوم"، وتكرِّم المرأة كعنصر فعَّال وقيِّم داخل هذا "العالم" الجديد.

وبالتالى نجد أن مانلى وتروتر تقدمان نقدًا مزدوجًا فى أعمالهما التراچيدية، من خلال التركيز على ما هو أبعد من جسد المرأة كمصدر للصراع التراچيدى، فتكشفان عمليات التضحية بالمرأة للغموض الفكرى لعدم قدرة الهيكل الاجتماعى على تأكيد ذاته كهيكل منظم ومُتَّحد. وينتج عن تراچيديا مانلى وتروتر تحليل جديد يحدد الصراع بين الرجال على السلطة و"السيطرة" كأساس للصراع التراچيدي. أردتُ أن أقدم فى هذا المقال نظرية وعلم بيكون ودراما الإحياء التى تحاول إضفاء الشرعية على توزيع أدوار الرجال والنساء فى التراچيديا، كما أقترح أن الأعمال التراچيدية لمانلى وتروتر وغيرهن من المعارضين لدراما الإحياء يمكن أن تُستخدم فى تحليل ودراسة السرد العلمى لغزو الأفكار الكارهة للنساء. وذلك من خلال دراسة النتائج "الخاطئة" وفهمها؛ لإعادة التأكيد على سيطرة الهيكل الاجتماعى الذى هو بحاجة للدعم، وبذلك يمكننا إدراك العنف الذى تمثله المؤسسات التقليدية ضد المرأة والطبيعة و"النظام" الذى تهدده المرأة والطبيعة.

فى عالم احتفالات جنة آدم: التجول والاغتصاب فى مسرحية بين Behn : المتجول Rover

داجنى بوبل Dagny Bobel

ترى جياترى سبيفاك Gayatri Spivak أن تطور اللغة هو "المصطلح الأعلى منتميًا للوصول والعقل، والمصطلح الأقل يفيد فى تعريف حالته وبيان السقوط" (lxix). وتكون المهمة هى "عكس "وتغيير وضع الثنائية التى تشكل تسلسلاً اجتماعيًا عنيفًا.. من أجل تدمير هذا التعارض.. وتدمير الهيكل الاجتماعى" (lxxvii). هذا التحليل يؤسس تحرر الحديث فى مسرحية أفرا بين Aphra Behn: "المتجول The Rover"، فقد قامت بين فى عام ١٦٧٧ بتحويل الوضع المسرحى للدراما النظرية "توماسو Thomaso" لتوماس كيلّجرو Thomas Killigrew فى عام ١٦٥٤ من بحث إسبانى إلى احتفال نابوليتانىّ (إيطالىّ). وهذا الوضع الاحتفالى يعمل كمجاز لتدمير بين Behn لسيطرة الهيكل الاجتماعى فهى تمحو مفهوم الهيكل الثنائى الذى يحدث الفوضى من خلال الفكر التحررى فى شكل ظروف احتفالية للدلائل المتجولة للتحرر من ربطها السابق بالشكل الجنسي. كما تحرر بين Behn المرأة للتعبير عن نفسها، وبذلك تهرب من سيطرة "الدلالة التى تتسبب فى إيقاف العلاقات المسيطرة" (توماس Thomas,146).

تحويل الوضع المسرحى يوفر أساسًا للفوضى التحررية الأصلية، كما يمكّن بين Behn من السخرية من مفهوم الرجل عن حرية الاحتفال. كان المناصرون

للحكم الملكى ينظرون للكومنولث البروتستانتى كحكم قهري. وعلى عكس البحث الإسباني، توضح بين Behn أن الحرية الاحتفالية، كما يراها الفرسان، تجعل المرأة فى مأزق الرغبة الجنسية المزدوجة كقوة قهرية، مثل الوعظ البروتستانتى الذى يقهر المرأة بادعاء تحريرها (چاردين Jardine 49-50).

إن عودة تشارلز الثانى CharlesII، فى نظر مؤيديه، والذى ألغى التحريم البروتستانتى القهرى للاحتفال واللهو والشهرة، ترتبط بالاحتفال بالمتعة الجسدية وتدمير الهيكل الاجتماعي. وقد صُورت دراما الإحياء بأنها ترتبط بسقوط آدم من الجنة. ويردد جراهام بيرى Graham Perry قصيدة أبراهام كاولى Abraham Cowley الإحيائية، كمثال لاقتناع الفرسان بأن حكم تشارلز الثانى قد أعاد العصر الذهبي: "هو الأساس لإيجاد الشكل المفترض للجنة" (١٠٧-٨). تزيد مذكرات صاموئيل پاپيز Samuel Pepys هذه الصورة، كما يذكر بيرى Perry أنها "حاسة الاستمتاع بالحياة" والمستوى الاجتماعى فى صورة الملك الذى يمكن أن تراه فى "المسرح أو الشارع، أو تجده يتحدث إلى أحد معارفه" (١١٣)، فهو يحيا حياته مثل عامة الناس.

إن وصف التابعين المتحمسين لتشارلز الثانى يزيد من صورة الاحتفال، كما ظهرت فى احتفالات الثقافة البريطانية القديمة "متعة ومشاركة الوثنى والكاثوليكى فى المهرجانات والاحتفالات" (أندرداون Underdown,47) التى يناضل لإلغائها الوعاظ والكتّاب البروتستانت فى حكم إليزابيث الأولى. ويؤكد داڤيد أندرداون David Underdown أن البروتستانتية قد تطورت داخل الفكر المنظم، واعتمدت على حفظ النظام الاجتماعى. وكتب أندرداون: "كانت المخاوف

من انهيار النظام الأسرى محور أزمة الحكم، فالمتع كانت تضحية واضحة. فقد سمحت للمرأة بقدر كبير من الحرية الجنسية" (٤٨).

وبالرغم من أن مُتَع الاحتفالات تمت تهيئتها من قِبَل لائحة الكنيسة، فإن ميخائيل باكتين Mikhail Bakhtin يذكر أن المتع لها أساس فى "المراحل المبكرة من نظام ما قبل تقسيم الطبقات وقبل النظام الاجتماعى والسياسي" (٧)، إنه هو ذلك النظام المساوى الذى يُفهم باعتباره عصر ساتورن الذهبى الذى تم الاحتفال به فى اللهو الرومانى (٩). وكما يشير باكتين، أن الاحتفالات تُحدث تأثيرًا مدمرًا للهيكل الاجتماعي، حيث إن "كل الرموز... مليئة بـ... الشعور بالخلاعة الذى يقارب الحقائق والسلطات المسيطرة. نجد هنا صفة منطقية، فهذا هو المنطق الغريب للناتج الداخلى لارتداد التحول الدائم من القمة للقاع ومن الأمام للخلف". كما يقول: "كما ارتبط اللهو الرومانى مثل الانقلاب رأسًا على عقب بُحلْم المدينة الفاضلة للعصر الذهبي" (٢٠-٢١). فتأثير الاحتفالات مدمر كما يراه باكتين وويمان Weimann وبين Behn.

عندما عادت أفرا بين Aphra Behn إلى إنجلترا من سورينام عام ١٦٦٣، اندهشت من التغيرات التى حدثت بسبب ارتداد الطبقة الحاكمة وعودة الملك ستيوارت Stuart. كانت أفرابين Aphra Behn قد تركت إنجلترا حين كانت "ديكتاتورية الكومنولث هى المسيطرة، وكان حكم العصر الحديدى للقديسين والجنرالات العظماء أمرًا حتميًا... وكانت المسارح مغلقة وكان المشتغلون بالجنس يُعاقبون بالموت" (وودكوك Woodcock 26) يذكر أندرداون أن "دراما الإحياء كانت بمثابة انتصار... لثقافة الاحتفالات التقليدية الراسخة" (٢٧٥). وكان

معظمهم من المؤيدين لحكم الملك وأكثرهم من النساء. ولكن بين Behn كانت تعتقد أن حركة التحرير جاءت بعد هذا النشاط الأوَّليّ، كما يظهر من تحليل مسرحية "المتجوِّل".

ويكمن اهتمام بين Behn بالاحتفالات - كما يدَّعى البعض - فى مراقبتها للحركة النسائية التى تختلف عن الممارسات الاحتفالية للفرسان. ويذكر چورچ وودكوك George Woodcock أن هذا الاهتمام بدأ عند بين Behn حين كانت فى سورينام، حيث مارست نقدها للقانون والدين والعبودية والعنصرية ومؤسسة الزواج وتأكيدها لضرورة المساواة بين الرجل والمرأة (١٥٠). وهذا الاتجاه الذى يهدف لإلغاء حدود الرجل فى المجتمع، كما تذكر چانت تُودّ Janet Todd والذى لاقى صدىً كبيرًا بعد ذلك بمائة عام من خلال وولستونكرافت Wollstonecraft - أكد أن "عِقْد الثورة فى التسعينيات من القرن الثامن عشر... كانت الحركة النسائية مدمِّرة للثقافة... والكتابة كانت للتأكيد الذاتى للمرأة" (٤). وبعكس وولستونكرافت، فبين Behnلها وجهة نظر إيجابية فيما يتعلق بالرغبة الجنسية لدى المرأة والميل للمرح والفجور. وهذا يعرضها للاختلاف مع مَن يؤيد قول تود Toddبأن ذلك "تدشين عاطفى للمرأة وسائلة ترتبط بالحياء والسلبية والعِفّة والسمو الأخلاقى والمعاناة" (٤). تنتقد بين Behn مؤيدى ويج Whig لهذا التدمير، وتربطهم بالقاهرين البروتستانت. ولم تكن هى الوحيدة التى قامت بهذا الربط فأندرداون يذكر أنه بعد عصر الإحياء "مصطلحات مثل مُدوَّر الرأس، الفرسان، شعب الرب، الجماعة المشيخية قد ألغاها الويج والتوري" (٢٨٩). ولكن التدمير فى مسرحية بين Behn: المتجوِّل كان نقدًا لتطرف الويج القهرى

واحتفالات الفرسان التى مَجَّدت جسد الرجل ورغبته، وأنكرت حق المرأة فى جسدها ورغبتها.

يغير عالم الاحتفالات فى مسرحية "المتجول"، الهيكل الاجتماعى العنيف، وذلك بثلاث طرق:

أولاً: قامت بين Behn بفرض سيطرة حوار المرأة. ففى المشهد الأول، منحت الشخصيات النسائية القوة لتكوين شخصية الرجل توافقًا مع رغباتهن والقوة للتعبير عن أنفسهن، وبذلك توضح استبداد وانحلال تعريف وتصنيف واستغلال الرجل للمرأة.

ثانيًا: تعيد تقاليد الاحتفال البريطانية القديمة فى التنكر، كما اهتمت بالتعبير الصامت ورموز الجسد بعيدًا عن دلالات النص.

ثالثًا: تدمير بين Behn الأعراف الأخلاقية الذكورية وتدمير الاحتفالات لهذه الأعراف، يكشف عنف الرجل تجاهها. فأنجليكا Angellica التى تقدمها بين Behnلإلغاء المعنى الذكورى لـ"الإباحية" هاجمها كل من السيدة المحتشمة الويجية بلانت Blunt والفارس ويلمور Willmore. يقدم ويلمور نفسه كمتحدث رسمى عن الحرية الجنسية للمرأة؛ ولكن وصفه لحرية الاحتفالات يعيد التأكيد على الثقافة الذكورية المسيطرة. فهو قناع يخفى به سعيه لتأكيد سلطة الرجل. فهو مغتصب لا يلقى بالاً لرغبة المرأة، وهو منافق مثل بلانت ويصبح عضوًا فى عصابة اغتصاب.

وفى ختام مسرحية المتجول، تهاجم بين Behn الويج الذين يتحدَّوْن القوة الملكية فى السبعينيات من القرن السابع عشر، وذلك بربطهم بالكومنولث القهري:

يمكنك تهذيب المسرح بالحكم الهوائي،

وتقييد كل حواسنا بطرق مملة.

فأنت تحكم بعجرفة الكومنولث (١٤ – ١٦).

فالهوائية مفهوم آلى ممل يمكن التنبؤ به بعكس اللغة السلسة المفاجئة المتجاوزة والمنافية للهيكل الاجتماعى الخاصة بالاحتفالات. فتقول بين Behn فى نقدها لـ"الحكم الهوائي":

احتفال كاثوليكي! حفلة تنكرية!

يشارك فيها الشيطان إذا كان ذلك يسعد الأمة

فى هذا الزمن المبارك للإصلاح (٢-٤).

فلغة الاحتفال ليست "كاثوليكية"، فهى لا تعبر عن سيطرة الرجل وسلطته؛ ولكنها تعبر عن سعادة واستمتاع المرأة التى يطلق عليها مؤيدو الحركة النسائية الفرنسية Jouissance شكل قديم للتعبير الفكرى فى جسد الأم" (روز Rose, 54) والوصف الثورى للاحتفال كما تراه بين Behn يوضح أن مشكلة الرجل اللاهى تكمن فى رغبته، فهو لا يقود ثورة الاحتفال بشكل كافٍ.

وبذلك لا يكون مدهشًا أن مسرحية بين Behn: المتجول لا تهدف فقط لإفساد غرور وطموح الويج، فمَشاهِد الاحتفال فى المسرحية تمنح الفرصة لتقديم رؤيتها فى إلغاء الاحتفال واللهو وبيان استبداد نظام الرجل الخاص بالدلالات، فقد أعطت فيرجينيا وولف Virginia Woolf المرأةَ القلمَ كالمعول؛ لتهدم به السرد القصصى للرجل الذى ترى وولف أنه يقلص دور المرأة ليجعلها تظهر فقط فى علاقتها بالرجل. وتطلب وولف من القرَّاء أن يراقبوا غرابة وشذوذ الآخر الذى يظهر فيه الرجل فقط فى علاقته بالمرأة كحبيب وزوج وأب وأخ. فتقدم بين Behn هذا السرد القصصى الذى يُعرف بالآخر فى أول مشاهد المسرحية. وتبدا المسرحية بامرأة تتحدث بمفردها للرجال وتسبب انهيار الهيكل الاجتماعى بمرحها. وتمدح هيلينا Helena حبيب فلوريندا Florinda بلفيل Belvile لأنه "شخص وسيم ومرح" (٣٠-٣١). تتمنى هيلينا أن تجد "رفيقًا مجنونًا أو غيره حتى يفسد أخلاقها" (٣٧-٣٨)، ولا تكف عن الحديث حتى عند وصول أخيها دُون بيدرو Don Pedro وحاشيته. وحتى فلوريندا - قليلة الكلام مقارنة بأختها - تُدين بجرأة الزواج الذى رتب له والدها: "إننى أكره فينسنتو Vincentio، ولا أرغب فى الزواج برجل عزيز لديَّ مثل أخى يتبع التقاليد السقيمة لبلدنا ويعامل أخته كجارية" (٦٦-٦٨). وبنفس الجرأة تتخطى هيلينا حدود الحديث عن الدين والحديث عن الشهوة والرغبة وتغير من التسلسل الاجتماعى بين الفرد والآخر، والروح والجسد، والمرأة والرجل. فهى تغير الدلالات، وتشير للقديس بالحبيب وللصلاة بالإغراء والمرأة بالشريك الفعال فى العلاقة الجنسية وليس الرجل، بقولها: "يمكنك أن تخطئ الطريق لأخلاقي. راهبة!؟ هل من الممكن أن أشبه الراهبة!؟ لديَّ روح دعابة رائعة! لا. سأبحث عن

قديس لكى يصلى صلاة مختصرة إذا أجبت أيًا من أولئك الذين يجرءون على المغامرة" (١٤٩-٥٢). هذا الحوار الذى يتحدى سلطة الرجل والكنيسة يدفع أخاهما دُون بيدرو لوصفهما "بالجنون" (٩٨) كما أنهما يربطان الجنون بمتعة اللهو والاحتفالات. ورغم أمر دون بيدور بـ"حجزهما طوال زمن الاحتفال" (١٤٣)، تنجحان فى الهروب وذلك بتنكرهما فى زى الغجر، متجولى أوروبا السود، حتى تصبحا "مجنونتين مثل الباقين" (١٨١-٨٢). وبعيدًا عن اللغة المنطقية للهيكل الاجتماعى التى يراها لوس إريجاري Luce Irigaray كـ"وسيلة للإنتاج الذاتى للرجل" فهى جنون، أى لغة احتفالات "أخرى"، "فقيرة وقهرية وملُومة" (١٣٢) ولكنها تنقذ المرأة من الدمار.

يصبح العنصر الجسدى "شديد الإيجابية" فى جو الاحتفالات. فالتعبيرات غير اللائقة وتعد "ومضات لشعلة الاحتفال الذى بإمكانه تجديد العالم" (باكتين Bakhtin,17، ١٩). وتفسر مسرحية "المتجول" هذا الإعلاء للشهوة بشكل عام ولرغبات المرأة بشكل خاص وذلك من خلال سلسلتين، تتكون السلسلة الأولى من النساء المحتفِلات فى المهرجان، والأخرى من الرجال ويرمز الاثنان لتغير لغة الحوار إلى لغة الجسد، حيث ترتدى النساء الأزهار وتحمل سلالاً من الورود ويغطى أجساد الرجال قرون؛ مما يلغى التناقض بين الرجل والمرأة ويجعل متعة المرأة هى المسيطرة.

وتقع أحداث مسرحية "المتجول" أثناء فترة خلو العرش البروتستانتى واقتراب الفرسان الإنجليز المطرودين والزعماء من شواطئ نابلس؛ وذلك كما يذكر ويلمور Willmore : لـ"الاستمتاع بهذا الاحتفال... فى مناخ دافئ" (٦٩-٧٥).

ويصادف ويلمور بعض النساء اللاتى يشبهن العاهرات ويحملن سِلالاً مليئة بالزهور، وقد كتبن على ملابسهن: "زهور لكل شهر" (٨٣). وبإشارته لـ"الزهور" كرمز لرغبة المرأة، يقول ويلمور: "سأنثر هذه الزهور حولى وفوقي، هل تسمحين أيتها الجميلة أن أنضم لبستانك هذا الشهر لأقترب منك أكثر حتى أستمتع بزهورك طوال العام؟" (٩١-٩٥). ويتضح أن ويلمور يناصر حرية المرأة فى الاستمتاع والتعبير عن رغبتها، خاصةً عندما يرى مجموعة من "الرجال يلبسون قرونًا بكل الأشكال ويتجهم كل واحد منهم فى وجه الآخر" (شكل المسرح). وبينما يعترض بليفيل على مظهر هؤلاء الرجال باعتبارهم رمزًا لإهانة الرجل، يوافق ويلمور على أن الرجل "بستانى من نسل آدم. يعجبنى اتزان هؤلاء الرجال، فهو نوع من التزين الشرعى حيث لا يلام الرجل على ذلك أو يتم احتقار المرأة كما يحدث فى قانوننا الإنجليزى الكئيب" (١١٦-٢١).

تسترجع بين Behn بسلسلة الرجال الذين يرتدون القرون احتفالات المهرجين الإنجليز، وهو احتفال مألوف لديها، ويُرْجِع آلان برودى Alan Brody أصوله للطقوس الزراعية ما قبل المسيحية (١١٧) إلى عبادة الآلهة العظماء. يذكر آلان برودى أن طقوس الرقص بارتداء القرون يعد أمرًا مُشرِّفًا؛ فالحيوانات ذات القرون كانت تقدسها الآلهة، كما تذكر إحدى الأساطير السومرية القديمة أن الزهور والقرون ترمز للمرأة ورغبتها. فجسد إنانّا Inanna ملكة السماء والأرض كان يُشار له بـ"القرن" (ووكستين Wolkstein ، وكرامر Kramer, 37). كما يذكر ويمان Weimann مسرحيات المهرجين التى تتميز بعناصر معكوسة فى اللغة والشكل تمثل "انعكاس غامض لمجتمع أكثر بدائية مازال متجانسًا فى الممتلكات والبناء الطبقي" (١٩).

يبدو أن إنكار ويلمور للزهور والقرون باعتبارها ترمز لرغبة المرأة وقوتها واعتباره لهما رمزًا للإهانة، يعيد إحياء هذه الروابط القديمة. فقد بدَّل المعانى المزرية بمعانٍ أكثر شرفًا ودينًا وقِدَمًا. ففى "ضحكة المدوزة" Medusa، تنسب هيلين سيكسوس Hélène Cixous قوة التأثير على مثل هذه التغيرات الثورية لـ"نص المرأة الذى لا يمكن أن يفشل كى يصبح أكثر تدميرًا فهو ثوري، ففى كتابته يعيد الثورة للعنة الممتلكات القديمة وحاملة استثمار الرجل" (٨٨٨). يتضح بعد ذلك من تصرفات ويلمور أن تبديله للمعانى المزرية للقرون لا تبدل التسلسل الاجتماعى للرجل والمرأة، ولا تحرر المرأة من الأعراف الأخلاقية التى تنكر رغباتها. ولكن ويلمور وبَلانْتْ Blunt يفكران ويتصرفان بطرق متشابهة إلى حد ما؛ فنص بين Behn مدمر، فهو يمثل تغير شكل الاحتفالات بعرض الويج والتورى والپروتستانت والفرسان كمؤيدين لفكر نوعى متسلسل وعنيف.

الثورة التى تشير لها سيكوس تحدث عندما تبدأ المرأة فى أداء الأدوار التى سبق وأن أداها الرجل. وتذكر إلين شووالتر Elaine Showalter أنه أثناء عصر الإحياء، نال وصف أوفيليا Ophelie بالجنون أبعادًا مدمرة (٨٢). فأوفيليا والشخصيات النسائية فى المتجول تعتبر الجنون نوعًا من المقاومة لإلغاء رغبة المرأة، ومقاومة لتشخيص أطباء القرنين السابع عشر والثامن عشر باعتباره "شبق جنسي". وفى "الجنون والحضارة" لمايكل فوكوه Maichel Foucault، يوضح كيف عالج فيليب پاينل Philippe Pinel فتاة تبلغ من العمر سبعة عشر عامًا "تعانى من فَقْدها لعقلها نتيجة لمنعها من الارتباط العاطفي". مع الأخذ فى

الاعتبار السلطة التى يحظى بها والدها، يدفعها باينل للاعتراف وبذلك "يضع نهاية لثورتها المستمرة" (٢٧٣). وكما هو الحال مع مريضة باينل، يأخذ جنون أوفيليا بُعدًا "مدمرًا". تذكر شووالتر أن: "أغانى أوفيليا وحديثها البذيء... يتيح لها الدخول فى تجربة مختلفة عما سبق أن عاشته كابنة مطيعة وتبدو كشكل مباح من تأكيد ذاتها كامرأة" (٨١).

وكما تذكر شووالتر أن "تأكيد الذات" لأوفيليا "يتبعه موتها" (٨١)، بينما يُعد تأكيد الذات فى مسرحية المتجول أمرًا شرعيًا. ورغم وصف أخى هيلينا وفلوريندا لهما بـ"الجنون"، تنجحان فى الهروب إلى "متعة الاحتفال" وتصبحان "مجانين مثل الباقين" (١٧٨، ١٨١). ويبدو أن بين Behn استخدمت "هاملت" كنص فرعى لمسرحية المتجول. فويلمور يردد قول هاملت عن تضحية جيبثا Jeptha من أجل ابنته، وذلك عندما يحذر هيلينا من التعرض لمصير "ابنة جيبثا" (١٧٩) أى تجنب الموت قبل فَقْدها لعذريتها، فقد هربت هيلينا من "جيبثا" الخاص بها، أى أخيها الذى يقرر إرسالها للدير حتى يستولى على ثروتها. فقد دفعتها رغبتها الجنسية (الشهوة) إلى مقاومة سلطته وسيطرته. وبعكس أوفيليا فى مسرحية هاملت التى كانت تمثل صوتًا نسائيًا "مجنونًا" ووحيدًا، نجد هيلينا فى مسرحية المتجول وأخواتها "المجانين" يتحدين التقاليد المسيطرة ويدمرن "حقائقها".

إحدى هذه "الحقائق" تشير إلى أن المرأة إما ملاك أو عاهرة. وهو تناقض يدمره هاملت عندما ينصح أوفيليا، فيقول: "فلتذهبى للدير". وتذهب بين Behn بما يذكره هاملت لدرجة أبعد من خلال هيلينا التى تعبر عن الراهبة وأنجليكا

بيانكا Angellica Bianca التى تعبر عن العاهرة، فتقوم بين Behn بربطهما معًا بقدرة المرأة الجنسية. فتجعل هيلينا تنطق بعض العبارات التى قالتها العاهرات فى مسرحية توماسو، فهيلينا تفضل حياة العاهرة على إجبارها على الزواج (١٣١) وتعترض على مثالية الاستقرار. وهى تخبر ويلمور، فتقول: عندما "أبدأ، أعتقد أنى سأحب أى شيء وأجد رجلاً جديدًا" (١٩٣، ١٩٤). وعلى الجانب الآخر تصف العاهرة أنجليكا نفسها بالعذراء فهي، رغم فَقْدها لعفّتها، إلا أنها لم تمنح أى شخص "قلبها العُذْريّ" (١٥١).

إن ادعاء أنجليكا بيانكا بأنها محررة العفة يُعد من الأمور المعكوسة فى مسرحية بين Behn. فويتنهال ويكز Wetenhall Wilkes يذكر، فى "خطاب نُصح أخلاقى أنيق لسيدة شابة" (١٧٤٠)، وجهة نظر الطبقة المتوسطة فى الطبقة الأرستقراطية التى تتميز بالانغماس الذاتى والإفراط وتوصف بالخلاعة والفجور "التى يجب أن تخضع لعاطفة نسائية فاضلة تقودها المرأة" (چونس Jones 10). وبالسماح لأنجليكا بوصف نفسها بما لا يصفها به الرجال، تجعل بين Behn منها رمزًا للكاتبات بشكل عام ولأفرا بين بشكل خاص. فكلٌّ من أفرا بين وأنجليكا بيانكا تعرضتا للهجوم على "رمزهما". ففى عام ١٦٨٤، كتب أحد الويج عن بين Behn: يقول:

فلتترك حبيبها المتقلب التالي

وتأخذ نسخة جديدة من متجول ثانٍ

وتصف مكر عاهرة تنبذ حبيبها

من فن رديء استغلته من قبل (ورد في: وودكوك، ١٧٣).

وفى مسرحية المتجول، يتصرف ويلمور مثل الويج ويمزق رمز أنجليكا بادعائه الاهتمام بالآداب العامة:

إن المزاج مضطرب ومتهاون

فرؤيتها تولد رغبة قوية

فى الروح التى يرتعد فيها العجز والعمر (٢٢١-٢٣).

يتوازى هجوم ويلمور الجسدى على الرمز مع هجوم بلانْتّ اللفظي. فعند إعلان أنجليكيا عن نفسها باعتبارها "عاهرة مشهورة يمكن شراؤها" (١٠٢)، يستجيب بلانت بشكلٍ فَظٍّ وملاحظة أخلاقية ويجيَّة (وپروتستانتية)، فيقول: "كيف يمكن شراؤها، لا يسعنى أن أقول لها شيئًا. للبيع؟ يا للوقاحة التى تنتشر فى هذا البلد! بأى نظام وأدب توجد العاهرات هنا بفضل التحقيق! فلنرحل عن هنا. أعلم أننا لسنا تجارًا ولا بائعين لهذه البضاعة الرخيصة" (١٠٣-٧).

وكما تذكر تود Todd وغيرها أن دلالة المرأة؛ أي: حديثها وكتابتها العامة، يتم تقديمهما كدليل على الدعارة. فالنساء اللاتى يكتبن للعامة هن من "عامة النساء". فهجوم ويلمور والفرسان والويج وبلانت على أنجليكا، يُظْهِر هجومهم الجنسى السابق على فلوريندا التى يدل "تحررها" من سجن بيتها على "تحررها" كامرأة.

نشرت بين Behn في عام ١٦٨٥ قصيدة مطولة عن العصر الذهبى كزمن بلا حروب أو حكومة أو دين أو ممتلكات خاصة أو اغتصاب. تتعارض وجهة نظر بين Behnعن الاغتصاب مع وجهة نظر محامى القرن الثامن عشر الذى يذكر أن الاغتصاب "صدق يجهل العاطفة الطبيعية" (ورد فى: "صمت النساء" Women's Silence لكلارك Clark, 34). ويذكر إيرل روشيستر Earl of Rochester الصديق المقرب لبين، أن الاغتصاب جزء من الأنشطة الطبيعية للفرسان فى "الاحتفالات" فى منتزه سانت جيمس. فالمتنزه يجذب ويأوى "سيدات المجتمع والخادمات والكادحات وجامعى القمامة والورثة" وجميعهن لا يعتقدن أن الاغتصاب انتهاك لحقوقهن (ورد في: جوريو Goreau 167). ولكن بين Behn ترفض أن يكون الاغتصاب جزءًا حتميًا وطبيعيًا فى جو الاحتفالات، فهى تدين الاغتصاب. وكما تذكر سارا ماثيوس جريشيو Sara F.Matthews Grieco، أن "أكثر العلاقات الجنسية كانت قصيرة" وقاسية، فالرجل لا يهتم بتحقيق المتعة للشريك الآخر إلا قليلاً، فالمقدمات كانت نادرة وتكاد تكون معدومة. وبوصف مبتذل "فقد طرحنى أرضًا وكمَّم فمي" فهذا هو الثابت فى العلاقات الشرعية وغير الشرعية. وحتى إذا لم يكن هناك استخدام للقوة، فالتهديد بالعنف يظل قائمًا" (٧٩).

من الملاحظ أنه كان هناك اهتمام بتحقيق الاستمتاع للمرأة أيضًا، فقد أشار نازيف باشار Nazife Bashar أن العنف والقوة لم يكونا مناقضين لمتعة المرأة وموافقتها. يستشهد باشار بقانون السير هنرى فينش Sir Henery Finch's Law الذى يقول: إن "الاغتصاب هو هجوم قوى على المرأة ولكن إذا أصبحت

حُبلى لا يُعد اغتصابًا، فهى لا تكون حُبلى إلا إذا وافقت على الاغتصاب" (٣٦).
تذكر أنًا كلارك Anna Clark أن قاضيًا يحكم فى جريمة قتل واغتصاب سأل المُحلَّفين: "بالوضع فى الاعتبار أنه كان هناك استخدام للعنف، فقد كان الأمر بموافقتها" "فالعنف وسيلة للإغراء" ("اغتصاب أم إغراء" ١٧، ١٨). أسهم مفهوم إذعان المرأة وموافقتها فى تقليل عدد قضايا الاغتصاب فى القرن السابع عشر. فكما يذكر باشار "حدث انخفاض ملحوظ فى عدد قضايا الاغتصاب وعدد الأحكام الصادرة ما بين ١٥٥٨ و١٧٠٠". وينتهى باشار بقوله: إن "المرأة أصبحت أكثر رفضًا لاتهام رجل باغتصابها، حيث تقل احتمالية إدانته" (٣٥).

ويبدو أن أنجليكا بيانكا أسهمت فى انتشار مفهوم العنف كوسيلة للإغراء، فقد كانت تغنى ممسكة بعود حتى يكون "علامة" لها، وتقص حكاية دامون Dam on الراعى الذى أحرقته "رغبته" فى كاليا (176) Caelia. فهو يستلقى فى الظل ويلوح لها بزهرة عندما تظهر فجأة ومعها قطيعها، وينظر لها ليرى "ابتسامات وجنات مدانة" و:

شباب خَجُول ينمو

وبقوة رقيقة يُعَلِّم العذراء

كيف تهبه ما لا تستطيع تأوهاته فعله (١٨٩-٩١).

هذه الأغنية "علامة" للإثارة وتدعم قصة أو أسطورة الرجل عن طبيعة الاغتصاب. وكما تذكر الأسطورة، أن الرجل يقع فريسة لجمال المرأة و"العاطفة

الطبيعية". وعن أسطورة "الاغتصاب جريمة عاطفة تتأثر بجمال المرأة"، تذكر سوزان برونميلر Susan Brownmiller أن هذه الأسطورة قد "تم التصديق عليها، فالمرأة تؤمن أن تعرضها للاغتصاب يشير لجمالها. فهو شهادة بالجمال" (٣٣٣-٤١). كما تؤيد الأسطورة مفهوم أن الاغتصاب يُعد تصرفًا رقيقًا تجاه المرأة، فهو يمنحها المتعة.

توافق أنجليكا بيانكا على قول برونميلر بقصة الرجل المحكمة عن الاغتصاب، كما تسعى لإعادة "القوة الرقيقة" لويلمور. فـ"قلبها العذري" (١٥١) يجب أن يُغتصب، فتحرض ويلمور قائلة:

لِمَ هذه الرقة؟

إن نظراتك مليئة بالقسوة وتشير للحرب

الا تستطيع أن تنقضّ كالعاصفة؟

إذًا فأنا يمكن أن أكون حرة مثلك (١٣٧-٤٠).

ولكن رغم رغبة أنجليكا فى قسوة ويلمور عليها، وهذا ما بدا عليه عندما انتزع منها العود الذى يُعد رمزًا لها، يتضح من هذا المشهد لويلمور أنه يحول قصة الاغتصاب بدرجة كبيرة. فأنجليكا هنا هى المعتدية، ولكنها يجب أن تحافظ على رؤيتها كعذراء معتدلة وتصبح هى الضحية لعنف الرجل.

تتضح هنا مقارنة تحويل أنجليكا لقصة الاغتصاب بحوار هيلينا الخاص بالقديس والصلاة. فبينما تضحى هيلينا بمصطلح الرغبة، تحول أنجليكا هذا المصطلح للمرأة. وبينما توضح أنجليكا أن المرأة الضحية يجب أن تؤخذ بالقوة، تمنح هيلينا دور المعتدى للمرأة فتدميرها لفظي. وفى الحالتين توظف بين Behn التحول فى الاحتفال، فكما تذكر تُوِّد أن بناء أنجليكا بيانكا عاطفى وتقليدى فهى تعيد بناء معنى العاهرة والعذراء. فهى كعاهرة تبنى حديثها بشكل شهوانى وبذلك يصبح حديثًا غير لائق، فهى تعيد التأكيد على كونها روحانية وفدائية ومحبطة؛ نتيجة عدم تأثر ويلمور بعد أن منحته:

قلب بأكمله

الذى أبيت أن أمنحه لأحد

فقد جعل الرجل أسمى من الابتذال وأصبح روحًا فقط (١٧٠-٧٣).

فويلمور لم يتأثر بمحاولات أنجليكا، فقد ظلت فى نظره "عاهرة رقيقة" (٤٢-٤٣).

دلالة أنجليكا عن الاغتصاب التى تتمثل فى أغنيتها وتوسلها لحبيبها أن "ينقضّ كالعاصفة"، تختلف عن الاعتداء الجنسى فى المتجول الذى ينكر المرأة ويُسكتها. فبناء المرأة لقصة الاغتصاب عند بين Behn يتحدى الأسطورة التى بناها الرجل. ففى مسرحية المتجول، تظهر كل شخصيات الرجال كمغتصبين أو كمحاولين للاغتصاب ولا يدفعهم لذلك جمال الضحية، فهم لا يرون ملامح

الضحية جيدًا؛ نظرًا لسُكْرهم ولانتشار الظلام فى المكان. والاغتصاب هنا لا يعبر عن رغبة طائشة؛ ولكنه يُعد عقاباً عنيفاً للمرأة التى يتصادف وجودها فى طريق المغتصب، فقط لكونها امرأة.

وفلوريندا فى مسرحية المتجول هى ضحية الاغتصاب "الفعلي"، فهى ملائمة بشكل أكثر من هيلينا للبناء العاطفى للأنوثة. فهذه المثالية كما تراها بين Behn ملائمة لوجود ضحية. فالاعتداء المتكرر على فلوريندا يتوافق مع ما ذكرته دراسة حديثة عن المرأة التى تتعرض للاغتصاب فى وقت سابق فتكون أكثر عرضة للاغتصاب مرة أخرى (انظر: "خطر الاغتصاب"). فقد تعرضت فلوريندا للاغتصاب أول مرة عند حصار بامبلونا، فهى تخبر أخاها فتقول: "لقد تعرضت لهذا الخطر عندما تملَّكت الرغبة الجنود الذين يحاصرون المدينة، ثم عرَّض بيلفيل نفسه للمخاطرة كى يدافع عني" (٧٤-٧٨).

تعرضت فلوريندا للاغتصاب لأول مرة فى نابلس ليلاً عندما كانت تنتظر بيلفيل فى الحديقة وكانت متوترة؛ لأنه تأخر عن موعده. فى هذه الأثناء يظهر ويلمور وهو ثمل، بعد أن نجح فى إغراء أنجليكا ويجد أمامه فلوريندا. وإذا "كان هناك ضوءٌ أكبر وهو ليس ثملاً لهذه الدرجة، كان بإمكانه أن يعرف أن من هاجمها هى عشيقة صديقه "فهو لم يرَ فى الظلام سوى امرأة" (١٦-١٧). وبذلك تتحول فلوريندا من عشيقة بيلفيل إلى مجرد "امرأة". وعندما يحاول ويلمور إغراءها، فيقول: "فلتأتى إليَّ فأنا سأجعلك حرة وسأحافظ على هذا السر" (٢٣-٣١) فتطلق عليه فلوريندا صفة "الوحش" (٣٣)، مما يزيد من محاولاته فيقول لها: "هل تنكرين قوتي؟" (٤٠-٤٢). فهو يدرك أنه فى جو

الاحتفالات، مسموح بهذا الأمر، فإجبار فلوريندا يعنى حرية ويلمور. ثم يهاجمها فتتوسل إليه: "فلتدعنى وإلا سأصيح" (٤٩). وبذلك يدرك أنه على صواب، فيقول: "من الأفضل أن تصيحى ليأتى الشهود على طريقة معاملتك لي!" (٥٠). فتهدده فتقول: "سأصرخ... اغتصاب... إذا لم تدعنى الآن" (٥٢). وهو يصر على أن ذلك ليس اغتصابًا؛ فيتعجب ويقول: "إنك تكذبين أيتها العاهرة، هل تعتقدين أن كل الناس سيصدقون أنك لم تسعى لذلك مثلي؟ فلماذا، إذًا، تقفين هنا فى هذا الوقت من الليل؟ فلتأتى إليَّ وإلا سأغضب" (٥٤-٥٨). فالاغتصاب هو كيف يعرفه الرجل وليس ما تمر به المرأة.

ويظن ويلمور أنها تمتنع لأنها تريد المقابل، فيقول: "فلتأخذى هذه العملة الذهبية" (٦٢). وعندما تصر فلوريندا على الامتناع، يقول لها: "ماذا الآن أيتها العشيقة، ألا يكفيك هذا المبلغ؟" (٦٨-٦٩). وأخيرًا يظهر بيلفيل ليوقف ويلمور عندما يسمع صراخها.

ومن وجهة نظر ويلمور فإن تصرفه صحيح، فقد كان هو ضحية لهوية خاطئة: "بحق الشيطان، هل كان من الممكن أن أتعرف على فلوريندا؟!" (١). فقد كان خطؤه أنه تعدى على "ممتلكات" صديقه. ولكن يسامحه صديقه؛ لأنه لم "يدمرها". يذكر كلارك أنه فى أواخر القرن السابع عشر والثامن عشر، كان مصطلح الاغتصاب يدور حول العفة وغيابها، وبذلك لا يُعاقَب المغتصب إلا إذا هاجم امرأة عفيفة. ويؤيد باشار ملاحظة كلارك؛ موضحًا أن كل أحكام اغتصاب الأطفال بين عام ١٦٥٠و ١٧٠٠:

عندما تقيم امرأة عادية دعوى اغتصاب، لا تؤخذ بمحمل جدية فالأحكام التى أُدين فيها رجل كانت لاغتصاب فتيات صغيرات، ربما أن الصلة بين العذرية والممتلكات تفسر هذه الظاهرة.. فاغتصاب عذراء يُعد جريمة، فهى تُعد ملكية لأبيها كى يستغلها عند تزويجها. (باشار، ٤٢).

ولأن القانون يهتم بالملكية أكثر من اهتمامه بحقوق المرأة، "فالمجتمع يفرق بين الاغتصاب والإغراء، والمرأة تُعد ملكية مُدَمَّرة فى الحالتين" (كلارك، "صمت النساء"، ٨). ويواصل كلارك فيقول: "يهتم القضاء البريطانى بالملكية بشكل كبير.. فهو يهتم بالاغتصاب فقط إذا ما تضمن الاعتداء على "ملكية" رجل – أى ابنته العذراء أو زوجته. فقانون الاغتصاب يهدف لحماية ملكية المرأة وليس المرأة نفسها" (٤٦-٤٧).

تدمر بين Behn، من خلال فلوريندا، الأعراف الأخلاقية والسياسية الجنسية التى ترى الاغتصاب كتجربة "طبيعية" للعاطفة. يتعارض هذا الرأى مع بناء بين Behn للمساواة فى الاحتفالات واعتراف ويلمور بالتحرر فى الاحتفالات الذى يؤكد حرية المرأة الجنسية مثلها مثل الرجل. ولكن ويلمور يشارك كلارك فى رأيه بأن الاغتصاب يُعد جريمة إذا كان اعتداء على الملكية. وبالطبع، فإن التنكر فى الاحتفالات يمنع التفرقة بين أية عاهرة أو سيدة أرستقراطية؛ ولذلك يمدح ويلمور جو الاحتفالات حيث تختلط طبقات المجتمع كلها، فـ"تَعرِّي" فلوريندا فى الاحتفال يمنحه "الحق" فى أن يحظى بها، "فى هذا الصدد" سأنالها كفتاة ليل شاردة" (٢١).

و ويلمور ليس شريراً مثل بلانّتْ الذى تدفعه رغبته للعنف ضد النساء بشكل عام. فمشهد محاولة اغتصاب ويلمور لفلوريندا يتحول لمشهد يضم جماعة من المغتصبين ، ويلمورومعه بيلفيلودُونّ پيدرو، يحاول كل منهم اغتصاب فلوريندا أولاً. تبدأ هذه الجماعة أولاً فى مقاطعة بلانت قبل اغتصابه لفلوريندا:

قاسٍ؟ نعم، سوف أقبِّلك وأعذبك وأجعلك تخضعين لى . أنا لا أهتم بتحقيق المتعةولكنى أود الانتقام من عاهرة بسبب خطايا عاهرة أخرى. سأبتسم وأخدعك وأغازلك وأضربك وأقيِّدك كما فعلت هى بى. وسأخلع عنك ملابسك وأعلقك على نافذتى وأثبت على نهديك أوراق الحشائش؛ حتى تصبح رمزاً للمرأة اللعينة (٥٣-٦٢).

حتى هذه الوحشية تعتبر قوة الاعتداء "قوة رقيقة"، فهو يقول لها: "سأفقد نفسى داخل جسدكوسأحصل عليك بالرقةوالقوة" (٨٤-٨٦). ثم يصل أصدقاؤه بمن فيهم بيلفيل الذى يُطلق عليه "المغرم بالعاهرات..... فهو قد نالك قبل ذلك أيتها العذراء" (١١٨-١٩) -وبذلك يتحول الاغتصاب الفردى لاغتصاب جماعى. ثم يقول ويلمور:" فلنأخذ دورنا نحن أيضاً فلا توجد مقاومة" (٢٨-٢٩).وبينما تظل فلوريندا مختفية عن المسرح، يظهر الرجالوهم يتصارعون على من يدخل أولاً لاغتصابها، ثم يلجئون لاختيار من يملك أطول سيف ليبدأ أولاًويكون ذلك أخوها دون پيدرو. تبدأ بين Behn مسرحيتها بـ"حنان" أخويوتنهيها بعكس ذلك.وبذلك تقدم عناصر مختلفة من سيطرة الهيكل الاجتماعى.

و قبل أن يكتشف دُون پيدرو أن الضحية هى أخته فلوريندا، كان يلقى بعض الحجج لما ينوى فعله، كما أن فلوريندا تُعرض أولاً كـ" سيدة فاضلة"، ثم تظهر أخيرا باعتبارها عشيقة بيلفيلوأخت دون پيدرو.

و رغم منح الشخصيات النسائية فى المسرحية الحق فى الكلاموالتعبير عن أنفسهن ، إلا أن اغتصاب فلوريندا يُسكتها. فهى لم تخبر بيلفيل عن معرفتها باشتراكه فى جماعة المغتصبينولا تخبر هيلينا بما فعله بها ويلمور، فهى تقدم وجهة النظر عن الاغتصاب فى ذلك العصر التى تقول: "لا أذًى أو عقاب" (ستيفز Staves, 104). ثم تأتى سوزان ستيفز فى القرن التالى لتذكر أن قانون الشروع فى الاغتصاب يتطور ببطء شديد (١٠٣).

و فى نهاية المسرحية ، تظهر شخصيات نسائية أخرى تهاجم سيطرة الهيكل الاجتماعى. فتظهر أنجليكا بيانكا لتؤدى دوراً مزدوجاً مرة أخرى، فهى تظهر كعاهرةوكمحركة قوية للعفةوالطهر.وتخبر أنجليكا بيانكا ويلمور قائلة:" لقد أقسمت على موتك" (١٣٤-٣٥) فيعارضها وبلمور فى البداية، ثم يقول:

لم تمنحنى الطبيعة الفرصة كى أظل ساكناً

فيجب أن أغنى فى كل مكان مثل الطيور

وأحط على كل غصن

و لكن يمكننى رغم كل شىء أن أبنى عشى معك

فى مثوىً بعيد حيث أحببت أغنيتى

و مازلت أحتفظ بمحبوب خاضع

و كى أحصل على ثقتك ، سأدفع لك جزاء إحسانك

و لا ألتزم إلا بالحب (٢٩٩-٣٠٧).

يبـدو من ذلك أن ويلمـور يعـارض بين مـا ذكـره سـابقـًا من حـرية المرأة الجنسيةومفهومه عن "المرأة الفاضلة"وبين سعادته بتحول هيلينا لراهبةوذلك فى قوله: "راهبة! إذًا سأحبك الآن أكثر مما سبق" (١٧٦). كما يخبر أنجليكا عند معارضته لها " إن ذلك يخمد النار التى بداخلى"(٣٣٣)؛ مما يناقض حماسه لمتعة المرأة. ثم تظهر طبيعته السياسية عندما تهدده أنجليكا بالموت حتى "تأمن كل النساء" (٣١٢) فيعرض دوره الأساسى كمُغْتَصِب وممثل لسيطرة الرجل.

و يهرب ويلمور عندما يظهر أنطونيووينزع المسدس من يد أنجليكا ليجد نفسه أمام تهديد آخر من هيلينا، هذه المرة يتركها له. ثم يخبرها بأنه يُدّعى "روبرت المستمر" (٤٨٢) فترد عليه بقولها : "وأنا هيلينا غير المستمرة"(٤٨٨).

يصبح ويلمور هو البستانى فى حديقة آدم، فهو مَنْ يزرع القرون " زهور كل ليلة" (١١٤-١٥). وسيصبح هو الأرض، أى سيكون فى وضع المرأة، مما يقلب الهرم الاجتماعيوبذلك تصبح هيلينا فى المقدمة وبذلك تحقق أفرا بين فى مسرحية المتجول ما ذكرته جياترى سبيفاك عن كاتبة الدراما، أنها: تحقق انهيار الهرم الاجتماعى.

النهاية والدمار فى مسرحيات

بينّ Behn الكوميدية

بيجى تومسون Peggy Thompson

تتعجب كلاريسا Clarissa فى معركتها مع لافليسّ Lovelace، فتقول: "كيف ستنتهى؟" فطوال الرواية تحارب معذبها للتحكم فى نهاية الدراما. فقد تأثرت عند مشاهدتها لـ"فينيسيا المتحفظة Venice Preserved"، وأصرت على الاهتمام بكل انتهاك لروح الإنسان وجسده. فلافليس الذى يجب أن يتظاهر بتأثره بتراچيديا توماس أوتواى Thomas Otway، يفضل ويتوقع "نهاية" للصراع أشبه بالكوميديا الرومانسية. وهى نهاية ينتهى فيها الصراع بشكل بسيط عن طريق الزواج، فيتعجب ويقول: "ما هذا الضرر الذى يمكن أن تصلحه مذاهب وطقوس الكنيسة؟" وذلك عند تأمله للمناورات المتواصلة والخداع حتى بعد اغتصابه لكلاريسا. "أليست كارثة أن كل قصة تنتهى بالزواج تُعد أمرً سعيدًا مع صعوبة هذا التقدم الهائل؟" (٩٤٤). واعتماد شخصية فاسدة مثل لافليس على هذا القرار يحذر المرأة من الاحتمال الغادر للكوميديا الرومانسية وهو نوع من الدراما يهتم بمناصرة الشخصية النسائية القوية والجريئة، وهذا النوع من الشخصيات يتضمن البيئة الفوضوية للكوميديا الرومانسية، ولكن يتلاشى الوعد الثورى بـ"العالم الأخضر" لشكسبير و"الإجازة" لفيليب بيرى Philip Barry عندما يتم تصنيف هذه الشخصيات برؤية متحفظة (كارلسون Carlson, 21-23، روز Rose 88-89). ويعلن السيد هاردكاسل Hardcalstle المحافظ" أن "أخطاء

الليل يمحوها الصباح السعيد" (جولدسميث Goldsmith, 216) وهو ليس صباحًا سعيدًا لأن ابنته ستتزوج بمن تحب؛ ولكن لأن عريسها شخص ذو مكانة اجتماعية واقتصادية مناسبة. وهذا الزواج المناسب اقتصاديًا واجتماعيًا وعاطفيًا يضمن حل كل الصراعات فى ختام الكوميديا الرومانسية. ولكن باعتبار أفرا بِنّ Aphra Behn كاتبة فى القرن السابع عشر، يمكنها معرفة أن النهاية السعيدة مجرد وهم، خاصةً بالنسبة للمرأة.

معظم طلاب الكوميديا يتجادلون حول كلمة وهم، فكما يذكر نورثروب فراى Northrop Frye أن الكوميديا الرومانسية تُميز قدوم العصر الذهبى الجديد حيث تتكشف عيوب المجتمع ليتم تصحيحها، فالزواج فى نهاية الكوميديا يُعد احتفالاً بميلاد المجتمع مرة أخرى (١٦٣-٧١). ومع ذلك، تعارض وجهة النظر الثورية لكتاب الدراما والجمهور المفهوم الاجتماعى والإنسانى للزواج باعتباره مؤسسة محافظة (بون Boone,36) وتتبُّعًا لمسار الثروة من مالك "شرعي" لآخر، يؤكد الزواج مفهوم الشرعية وبذلك يحدث الصراع داخل الثوابت المحافظة، حتى فى مسرحيات مثل: "حُلْم ليلة صيف"، وبذلك يظل الهيكل الاجتماعى متماسكًا. وتكتب بين Behn لتصور الميراث وحصره على الرجل. فالشروط القانونية للملكية المستقلة لسيدة متزوجة كانت محدودة ولا يتم تنفيذها (ستيفز Staves، الملكية المستقلة،٢٢١-٣٠).

وكما يشير دافيد أوج David Ogg، فإن المرأة فى القرن السابع عشر "تتخلى عن شخصيتها" أو ملكيتها الشخصية. فهى تصبح مِلْكيَّة تحت تصرف زوجها ليديرها ويوجهها، ويجب عليها الطاعة أولاً ثم الحب ثانيًا. ومن الأعمال

الكوميدية القليلة فى عصر الإحياء التى تناقش قيمة الزواج مسرحية درايدن Dryden "الزواج على الطريقة الحديثة" (انظر: هيوم Hume، "الأسطورة" ٢٩) وهو عمل يؤكد تعريف المرأة باعتبارها ملكية للزوج أكثر منها صاحبة أملاك. ويقرر پاليد Palamede ورودفيل Rhodophil محاربة الخيانة بعمل "رابطة قوية حتى لا يتعدى أى منهم على ملكية الآخر" (٣٥٩-٦٠). ويوضح پ. ف. ڤيرنون P.F.Vernon أن ذلك يُعد أمرًا استثنائيًا فى كوميديا الإحياء؛ لأنه "يجمع بين الزواج المتوافق والزواج بحرية الاختيار دون تفرقة بينهما" (٣٧٧). ولكن الفرق يكمن فى الدراما فقط، ففى القرنين السابع عشر والثامن عشر يأتى "المال أولاً" (٣٨٦)؛ ولذلك يُعد الزواج أمرًا معقدًا؛ خاصة بالنسبة للمرأة التى تُعامل كجزء من الأملاك التى "تأتى أولاً"، بالإضافة لإنكار حقها فى الحب المتكافئ.

والمفهوم السائد عن الزواج أنه عقد بين شخصين بالغين وموافقين على هذا الرباط للتقليل من موضوعية الزوجة فى أواخر القرن السابع عشر، ولكن ما يحدث كان العكس من ذلك. فمعظم النساء لم يكن باستطاعتهن التصرف فى ممتلكاتهن إما بسبب الجهل أو بسبب الضغط الاجتماعى والدينى عليهن بفرض الطاعة لأزواجهن. والأمر الأسوأ أن الرجل الذى يتفاوض بالنيابة عن ابنته أو أخته أو قريبته يفعل ذلك ليس لحمايتها، ولكن ليكتسب اهتمامًا عائليًا، وهو دافع لا يمكن للقضاة معارضته (ستيڤز، الملكية المستقلة، ١١٦-١٧). ولكن كوميديا الإحياء لا تعارض زواج المنفعة (انظر: ڤيرنون)، فالزواج كمؤسسة لا يمكن مهاجمته ("الأسطورة"، ٢٩). ولكن بدلاً من مهاجمة مفهوم التعاقد فى

الزواج، يتم إضفاء المثالية عليه فى بعض المشاهد الدرامية التى تتوهج فى مشاهد الاتفاق على الزواج. ولكن هذه المشاهد لا تتعلق بشكل كبير بالاتفاقات الفعلية التى تحدث قبل الزواج، فالزواج لم يكن أبدًا أمرًا تعاقديًا "بمعنى أن الطرفين يمكنهما التفاوض حول الشروط التى ستُملى بإرادتهما (ستيفز، الملكية المستقلة، ١٦٨)"؛ وبذلك يكون الاتفاق المستقل الذى توصل إليه ميرابل Mirabel وميلامنت Millamant فى مسرحية كونجريف، جزءًا من الوهم الأكبر الذى يقول إن الزواج يمكنه تحقيق نهاية سعيدة.

تؤكد كوميديا الإحياء عدم المساواة بين الرجل والمرأة فى الزواج الدائم بين امرأة عذراء وزوج عابث. فالبطلة فى دراما الإحياء يجب أن تحافظ على عذريتها حتى تحتفظ ببطولتها، فهناك مصير وحشى ينتظر المرأة التى تستسلم للإغراء، فالتمييز بين امرأة ساقطة مثل لافيت Loveit وعذراء مثل هاريت وودفيل Harriet Woodvill ليس واضحًا بما يكفي. فهناك ضغط على البطلة كى تقاوم إغراء رجل يمكن أن يصبح زوجها فيما بعد، وهذا يوضح القمع النوعى بين المرأة والرجل الذى تخفيه "المغازلة الرومانسية" التى تؤدى للزواج. ويذكر جوزيف آلان بون Joseph Allen Boone أن: "خضوع واستقلال المرأة الموروث فى الشكل المثالى للحب يرجع لتطرفها المنطقى فى السرد الإغرائى بتقليل مكانة المرأة، فالمغرى أو الخاطب لها يهدف لمحو استقلالها الذى يهدد هُويَّته كجنس صاحب قوة وسيادة" (١٠٠). وبذلك تشير ملكية المرأة للتهديد الذى يواجه الرجل، وكذلك الحال بالنسبة للرغبة التى تمتص قوة الرجل وسلطته، فيجب التحكم فيها عن طريق الزواج أو الإغراء. وبذلك يجب التفرقة بين الزوج

والعاشق أو المغرى الذى يتأثر بالسيطرة والتحكم، وذلك مثل التفرقة بين الزوجة والعشيقة.

الزوجة التى تتعرض لزواج المصلحة هى أحد نماذج الشخصية النسائية فى كوميديا الإحياء والتى يصور مصيرها الطرق المتعددة لاستسلام المرأة فى دراما الإحياء. فالمرأة تتزوج فى البداية من رجل يعتبرها ملكية، ولكى تصبح "العاهرة الخاصة به فقط" (٤٢٥). ثم تتعرض لإغراء من رجل يهدف لمعاقبة زوجها وانتهاك "ممتلكاته"، ثم لا تجد من يتعاطف معها ليتضح فى النهاية أن كاتب الدراما يستخدمها فقط لإثبات حماقة الزوج. وبذلك نجد أن الجمهور يتعرض للحث على عدم التعاطف ليس فقط مع الزوجة التعيسة، ولكن مع الشخصيات النسائية بشكل عام. وتُعد مسرحية ساوثيرن Southerne "عذر الزوجات The Wives' Excuse" نموذجًا استثنائيًا لهذا الشكل من الدراما، مثلها مثل معظم مسرحيات بين Behn الكوميدية بعد ذلك.

وحتى عندما أخضعت كوميديا الإحياء شخصيات الرجال، أسهمت فى قهر المرأة التى بدت كأنها تكافئها. ولتحويل الفتى الشقى إلى رجل فاضل، يجب أن تحتفظ المرأة بالعفة. وبالعكس، يتطلب دور الرجل المصلح فى كوميديا الإحياء أن يكون ستارًا للمرأة التى أغراها قبل ذلك. مثلما حدث فى مسرحية كونجريف "السيد الإنجليزى The English Monsieur"، عندما رتب ميرابل للزواج من امرأة خانها مع أخرى ورغم ذلك كان مُرحَّبًا به. كما يؤكد بلفوند Belfond فى مسرحية "قاضى ألزاشيا The Squire of Alsatia" على "نقاء" عشيقته حتى يُصلحها وبذلك تظهر سلطة الرجل لتعريف قيمة المرأة. وفى حالات قليلة يتزوج

المُخادع أو المُغتصِب من المرأة التى أظهر ضعفها، ولكن هنا أيضًا يتحكم فى مصيرها وفى موقفه مثل لافليس. ومثلما يحاول الرجل أن يغلف الممتلكات والحرية بالزواج، يجب عليه أن يتقدم بعرض الزواج أولاً. وبذلك ينهار التمييز الذى قام به نورمان هولاند Norman Holland عن إثيريج Etherege وويشارلي Wycherley وكونجريف "كل شخص فى الإحدى عشرة مسرحية" يتناول إصلاح البطل وليس مكافأته فمبادرته للحب الحقيقى فى النهاية هى مكافاته ويميز وصوله للفضيلة" (٢٠٣). وتأخذ "مكافأة" الرجل و"إصلاحه" شكل الزواج الذى يمكن للرجل من خلاله التحكم فى الممتلكات والسلوك.

لم تلائم المفاهيم الظالمة للزواج فى الكوميديا الرومانسية هجوم بين Behn المتكرر على المعايير النوعية المزدوجة وعلى الزواج. ولكن معظم أعمالها الدرامية تنتهى بالزواج أو باتحاد رومانسي، ومعظمها بين رجل عابث وامرأة عذراء، وعلى مدى خبرتها المهنية، استطاعت تحويل هذه الأعراف النوعية. ومثل الشعر الذى تكتبه، كانت أعمالها الكوميدية تتناول الادعاءات التى تقول إن السعادة تكمن فى الزواج، وإن المرأة ذات التجارب الجنسية السابقة لا يجب أن تتزوج. ولكن، لا تستطيع Behn إعادة صياغة الهيكل الاقتصادى والسياسى الذى يحفظ القوة والثروة للرجل. ولذلك تقاوم معظم مسرحياتها الأخيرة نهاية الشخصية النسائية المحورية، وبذلك تتجنب مأزق الاتحاد الرومانسى وتدرك غياب البدائل بالنسبة للمرأة.

لا تعارض مسرحية بِنّ Behn الكوميدية "الأمير العاشق The Amorous Prince (1671)" الزواج كنهاية، ولا الأعراف النوعية التى تصاحب هذه النهاية.

فهى تختتم مسرحيتها بخمس اتفاقيات للزواج، من بينها مخادع وضحية تقر له بالجميل. يتضح من المسرحية أن بين Behn تحاول إيجاد العذر للأمير فريدريك Prince Frederick الذى خدع كلوريس Cloris وهجرها وحاول اغتصاب لورا Laura، وذلك من خلال شخصيات متعددة تحاول تبرير اعتداءاته الجنسية باعتبارها دليلاً على ضعف "رغبته" وقوة "شبابه وحيويته" (١٦٤). يتأمل كورتيس Curtis أخو كلوريس قدرة الأمير على إيذاء الآخرين، دون محاولة إصلاح ما فعله:

عندما أستعيد أخطائي

أجد شيئًا ما يُلتمس له العذر

كما يحاول إقناعى بأنه لا يمكنه أن يخطئ (١٨٣ : ٤).

وبذلك تبتعد بين Behn عن سلطة الأمير الاجتماعية والسياسية، لتلقى الضوء على السلطة الأكبر للرجل على المرأة، وذلك بمنحه سيطرة غامضة على الآخرين. ولكنّ هناك اهتمامًا خفيًا بالسلطة الاجتماعية والسياسية، وذلك عندما يتوقع الأمير فريدريك اكتشافه لمكانة كلوريس الاجتماعية وتصف كلوريس عذرها للأمير فريدريك بأنه "واجب ومجد" لها (٢٠٦ : ٤)، وبذلك تؤكد سلطة الأمير ومسئوليتها عن استقرار الرجل القوى والنشط. وفى الختام تفترض بين Behn أن الجمهور سوف يحكم على المرأة التى تخضع للضغط السياسى والاجتماعى والجنسى، أكثر من خضوعها للرجل الذى يمارس هذا الضغط. وتحاول كلوريس تفسير "تنازلها السريع":

إن جريمتى كانت لحاجتى للمهارة وليس للفضيلة

وأعتقد أن ذلك خطأ الكاتبة وليس خطئي

فقد جعلت المرأة لا تستحق الشفقة

وقد كان ذلك فى منتهى القسوة علىَّ

وكان يمكنها جعل الحبيب دائمًا

فهو عمل يصعب على السماء فعله

ولكن الطبيعة البسيطة لم تعلمنا

الطريقة التى نخفى بها العواطف التى يجب أن نطيعها (٢١٢-١٣: ٤).

تقصد كلوريس بهذا اللوم الظاهرى لـ"الكاتبة" أن الطبيعة والسماء تفسر الرجل الذى لا يمكنه التواصل والمرأة التى لا يمكنها المقاومة، وبذلك تهاجم الكلمات الأخيرة فى مسرحية بين Behn التى تتحدث عن الرغبة والتجربة، التوقعات الاجتماعية عن المرأة التى يجب أن "تخفى مشاعرها". ولكن ختام المسرحية يوضح أيضًا التمييز "الطبيعي" بين الرجل الذى لا يُلام وضعف المرأة ومسئوليتها.

ومِثْلُ مسرحية بين Behn الكوميدية الأولى، تنتهى مسرحيتها الكوميدية الثانية "العاشق الألماني" (١٦٧٣) بعدة زيجات، اثنتان منها تجمعان بين رجل

وامرأة من المفترض أنه اغتصبها، وفى الحالتين تؤكد بين Behn على لوم المرأة. سيلفيو Silvio يحب كليونتى Cleonte التى يعتقد أنها أخته، ويحذرها من أن عاطفته ستقوده إما لقتلها أو اغتصابها (٢٨٢: ١). وعندما يعلم كذبًا أن كلينتو تعتزم إخماد رغبته، يتملكه الغضب لأنها "أخطأت" فى حقه ويقرر قتلها (٣١٧: ١) ثم يعلم بعد ذلك أنها امرأة "عفيفة مثل الملاك" وأنها ليست أخته (٣١٩: ١). تختتم بين Behn مسرحيتها بهذا الزواج بين المرأة التى "أخطأت" فى حق الرجل والانضمام لأمنياته، وبذلك يتم الإصلاح وتحل كل المشاكل بالتأكيد على عفتها من جديد والنهاية السعيدة؛ أي: الزواج. وتمثل شخصية هيپوليتا Hippolyta الوضع غير الثابت للمرأة التى تتخطى حدودها وتمر بتجربة جنسية: فقد أغراها أنطونيو Antonio، وبذلك تجلب العار لأخيها مارسيل Marcel الذى يتمنى إلقاءها فى الجحيم هى وأنطونيو (٢٣٥: ١) ويحاول أنطونيو إنقاذها من يد أخيها. وبذلك تقدم المسرحية صورة المرأة التى تعتمد على الرجل الذى أغراها كى تتفادى انتقام رجل آخر، ولأن أنطونيو قرر الزواج منها فإنه يستطيع بذلك إعادتها لمنزل والدها. وتستجيب هيپوليتا للرجلين مع "شكر متواضع" (١:٣٠٧).

ورغم تأكيد بين Behn على النهاية الكوميدية، فإنها تشير لإدراك المشاكل التى تتضمنها المسرحية. فمارسيل، على سبيل المثال، يدرك السخرية التى تكمن فى عزمه على خداع امرأة ويسعد لقتل شقيقته، لأنها استسلمت لإغراء رجل آخر: "سوف أحيط بكلاريندا Clarinda الجميلة مثلما فعل هذا الخائن بهيپوليتا" (٢٤٣: ١). وبذلك توضح بين Behn من خلال مارسيل، أن المرأة التى

تمر بتجربة جنسية تُعد ضحية وخاسرة (يوجد بناء أكثر إيجابية لهذه الشخصيات فى مسرحياتها الكوميدية التى جاءت بعد ذلك).

توضح بين Behn فى مسرحيتها "العاشق الألماني" الدوافع الماكرة للمخادع. فيشرح أنطونيو أنه خدع هيپولينا وأغواها وانتقل بها من بلدة إلى أخرى فاضحًا عارها، وأخيرًا وصفها بالعاهرة، وكل ذلك لينتقم من أخيها الذى تسبب فى ضياع آماله مع امرأة أخرى (٢٧٥: ١-٧٦). وتناقش بين Behn افتراضات أن الرجل يتصرف بطبيعة شهوانية يجب على المرأة أن تحكمها، وبذلك تنتقد الوهم الذى يقول: إن بطلة الكوميديا يتم تحديدها من خلال تجربتها أو براءتها الجنسية "وشهامة" استجابة الرجل.

بعد ذلك بثلاث سنوات، قدمت بين Behn مسرحية "أحمق المدينة أو السيد تيموثى تاودري" (١٦٧٦)، وأثارت نهاية المسرحية التساؤلات حول الزواج كـ"كارثة" سعيدة فى أية قصة. فاللورد پلوتويل Plotwell فى المسرحية يجبر ابن أخيه بيلمور Bellmour على الزواج من ديانا التى تحبه وتثور بسبب حبه وإخلاصه لسيلندا Celinda. وفى نهاية المسرحية، يتم حل الصراع بترك ديانا لبيلمور وحبها لفريندلاف Friendlove الرجل الذى يحبها، وذلك فى محاولة للانتقام من بيلمور (٨٨: ٣). يمكن أن يؤكد هذا التهور فى الحب قبول الشريك البديل مثلما حدث فى مسرحية الليلة الثانية عشرة؛ ولكن هذا ليس ما حدث فى أحمق المدينة حيث تركز مشاهد العاطفة على آلام ديانا أولاً:

يا لها من هزيمة!

الرجل الوحيد الذى اخترته

وأعجبنى أكثر من كل الرجال

وبعد الكثير من الآمال والتوقعات

وبعد أحلام الحب واستعدادي

لاستقبال فرحته وجماله

يقابلنى بمثل هذا البرود؟ لا بل أسوأ من ذلك

يقابلنى بهذا الاحتقار والاستهزاء (٤٨ : ٣).

وهذه المشاهد تُعِد الجمهور لما توصلت إليه ديانا فى النهاية وهو قبول رجل آخر ليس كنهاية سعيدة، ولكن باعتبارها تسوية تجمع بين السعادة والشقاء.

تختتم فيليس Phillis المسرحية بزواجها من السير تيموثي Timothy الذى لا يعدها بالكثير فهو رجل بغيض وقاس، وقد تزوجته فيليس لتصالح عائلتها بعد أن تبرَّأ منها عمها اللورد بلوتويل لأنها تزوجت من المتمرد بيلمور. ورقة اللورد بلوتويل المفاجئة مع أقاربه تُعد أمرًا شخصيًا بعيد الاحتمال، كما هو الحال فى طلاق بيلمور وديانا الذى يعد قانونيًا (ستيفز، سلطة الممثل، ١٧٣-٧٤). وكلاهما يمثل الأعراف العامة للكوميديا التى تجعل المشاهد آملاً

باستمرار فى النهاية السعيدة، بعكس التراچيديا التى يكون فيها سقوط البطل أمرًا حتميًا. ولكن الأعراف هنا ساخرة بشكل حاد فوالد فيليس استجاب متأخرًا لرغبتها فى الهروب من زوجها الذى يخطط لزيارة عشيقته، فحوار فيليس الأخير يوضح مأساتها كضحية، وذلك عندما تقول لبيلمور: "سيدي، لقد سلبتنى ثروتى وتبرأ منى عمى وقبلت منه ذلك من يأسى" (٩٢: ٣). لا يثير الزواج من الحَمْقَى التعاطف فى المسرحيات الكوميدية؛ لأنها تتضمن شخصيات نسائية بلا هوية سوى الرغبة فى الزواج ويتم تصويرهن فقط كعقاب لهؤلاء الحمقى مثل السيد تيموثي، ولكن فى حالة فيليس لا يمكن توقع حياتها مع رجل هددها بالاغتصاب (٨٠-٨١: ٣) وخطط لخداعها بزواج زائف. وهدد بيلمور: "أتقول إنى لن أتزوج أختك من أجل الثروة؟ بل سأتزوجها وأمنحها الحب رغمًا عنك" (٩٣: ٣). وبذلك لا ينتهى هجوم بين Behn على الإجبار على الزواج بنهاية سعيدة، فختام المسرحية بعدة زيجات يُعد نقدًا متلازمًا كما تقدم أسوأ "إحساس بالنهاية".

يتلخص تهذيب بين Behn لشخصية ديانا وفيليس فى "أحمق المدينة" فى شخصية لورا لوكرشيا Laura Lucretia فى "العاهرات الزائفات" (١٦٧٩) وأريادن Ariadne فى الجزء الثانى من "المتجول" (١٦٨١) وهما شخصيتان تمثلان المرأة التى يجب أن تقبل شريكًا غير الذى تميل إليه. ولكن المرأة الأشهر فى أعمال بين Behn والتى تشير لخيبة الأمل هى أنجليكا بيانكا التى ظهرت فى "المتجول" أو "الفرسان المطرودون" (١٦٧٧). ويُكرِّر مصير أنجليكا الضعيفة التى تقول إن السعادة يتم ادخارها للعذراوات، فقد فَقَدت الرجل الذى تحبه. والشخصية المناظرة لأنجليكا فى مسرحية بين Behn توجد فى مسرحية

"توماسو" لتوماس كيليجرو Thomas Killigrew تعترف قبل إغرائها أن "من تصبح عاهرة لمرة واحدة تبقى كذلك دائمًا". فتعارض أنجليكا فى البداية هذه الرؤية المزدوجة، فهى لا تجد ما يُخْجِل فى تجاربها الجنسية كما تشير نانسى كوبلاند (24) Nancy Cope land. ولكن أنجليكا تعترف فى الفصل الرابع أنه توجد مكيدة واحدة فقط متاحة للمرأة ذات التجارب السابقة، بصرف النظر عن أية صفات أخرى تتصف بها:

سمعة طيبة بالرغم من تركها

العديد من الفضائل أكثر من وجودها

حيث توجد هذه الفضائل

والتى إن غابت لمرة، لا تعود مرة أخرى (٨٧: ١).

لاحظت كوبلاند أن لغة أنجليكا أصبحت تقليدية هنا (٢٥) رغم كونها شخصية لا تتمسك بالتقاليد، فالحوار هنا يتحول لرؤية لاذعة، أى أن إدراك أنجليكا لهذا المبدأ الذى ينكر إنسانيتها أصبح جزءًا من رسم الشخصيات القوى الذى لا يجعل المشاهد ينبذها كعاهرة.

تُعَقِّد بين Behn مصير أنجليكا بتبرير موقف الرجل فى الابتعاد عن العاهرة. فويلمور ذو خبرة سياسية وموقفه تجاه الحب محاط بمقاومته لقيَم الاقتصاد البرجوازى (براون ٦٠-٦١)، كما أنه يشبه بلانت السادى الذى يعترف بعزمه اغتصاب فلوريندا كنوع من السيطرة الانتقامية "قاس، نعم سأضربك وأقبلك

وأحبك ولا أبالى بالمتعة، ولكن كى أريك مكرى وشرى وسأنتقم من عاهرة بسبب أخطاء عاهرة أخرى" (٨٣: ١). وبذلك تستخدم بين Behn شخصية بَلانْتْ كى تشير لقوة العلاقات بين الرجل والمرأة؛ خاصة القوة الجنسية الشريرة التى تختبئ خلف ادعاءات الحرية والتحرر والمتعة. وكما يذكر چونس ديرتير Jones DeRitter أن بين Behn تشبِّه ويلمور بالشخصية الثورية: "محاولة ويلمور لاغتصاب فلوريندا تَلَتْ أزمة بلانت مع لوسيتا، وعندما اكتشفت فلوريندا أن المتطفل الموجود فى حديقتها ليس بيلفيل، شبهت ويلمور بـ"الوحش" (٣٣) وذلك يُذكِّر الجمهور ببلانت الذى سقط من باب مسحور إلى البالوعة. ويجد الجمهور بلانت يوافق ويؤيد نظيره ويلمور فى مسرحية Behn عندما يحدث خلاف بين إدوارد و توماسو، نظرائهم فى مسرحية كيلجرو (انظر: بين Behn, 290-91، وكيلجرو، ٣٣٦)" (٨٧).

ولأن ويلمور لم يشعر بالندم لاعتدائه على فلوريندا ولم يشعر بالامتنان لأنها سامحته، فهو ليس مسموحًا له بحضور الحفل زفاف بيلفيل (٩٠). كما يتم إجباره على تحمل تحذير أنجليكا النهائى. وهو من المشاهد الشهيرة التى تدعو فيها بين Behn الجمهور لعدم نبذ الشخصيات النسائية، خاصة تلك الشخصيات التى تنتهك رغبة الرجل. والمسدس الذى تشهره أنجليكا فى وجه ويلمور يُعد إجراءً بصريًا للإحباط العاطفى الذى تسبب فيه وبديلاً للقوة الجنسية والاقتصادية التى أقنعها بتبديلها بالحب وكما تذكِّره.

إذا بقيت فى أمان بسيط

كنت اتخذت كل الرجال عبيدًا لي

وارتديت قوتى كنور فى عيني

لأدمرها عندما تأثم المتعة (٩٥: ١).

ويجب أن تلجأ أنجليكا للمسدس حتى تعادل القوة السياسية والاجتماعية التى يعتمد عليها حتى الرجل المنفى لإضفاء الشرعية على نشاطه الجنسي؛ وبذلك يمكن لأنجليكا بطلقة من مسدسها تدمير قوة الرجل وسلطته؛ ولكن بدلاً من ذلك احتفظت بين Behn بشخصية الرجل ومنحته نهاية سعيدة بزواجه من عذراء ثرية.

ولكن بعد سنوات، أعلنت بين Behn النهاية التقليدية للمتجول بأكثر الطرق الممكنة صراحة: فهى تكتب عملاً تكميليًا لتضفى على العاهرة شكلاً إنسانيًا وتكافئها أيضًا. والجزء الثانى من المتجول (١٦٨١) يشبه الجزء الأول فى تأكيده على التمييز بين المرأة ذات السمعة "الطيبة" والمرأة التى لا تستحق الاحترام ولكن برؤية مختلفة، ففى المتجول تساعد صفات فلوريندا "الطيبة" فى إنقاذها من عصابة المغتصبين، فالتمييز هنا يساعد على تبرئة نوايا ويلمور وأصدقائه باعتبار أنهم لم يتعرفوا هوية فلوريندا. ورغم نقد بين Behn للجمع بين المرأة ذات السمعة "الطيبة" وغيرها من النساء، يجب أن تعتمد هنا على التقسيم كما تحفظ مكانة ويلمور، حتى وإن كان باعتباره بطلاً مشكوكًا فيه وتحفظ مكانة المسرحية ككوميديا. وتهاجم بين Behn، فى الجزء الثانى من المتجول "الفضيلة" كعنصر يحدد العلاقة بين الرجل والمرأة، وذلك بالتركيز على الطبيعة الاقتصادية

والاجتماعية لهذا التميز الأخلاقي. فعلى سبيل المثال، تعامل سيدتان شريرتان معاملة طيبة ويتم اعتبارهما "سيدات فاضلات" لأنهما تملكان ثروة. وهذه السخرية تشير للنهاية غير التقليدية للمسرحية، حيث يفضل الأرمل ويلمور العاهرة لانوش La Nuche على العذراء الثرية والجذابة أريادن Ariadne . فالبطل والعاهرة يتبادلان الحب بدون "الحماقة الرسمية للزواج" (٢٠٨: ١). وهذه النهاية أثارت النقد، فكاثرين روجرز Katharine Rogers تفترض أن لانوش "يجب أن تدرك أنه سيستغلها ثم يتركها" (٢٢)، ويرى بيتر هولاند أن هذه النهاية تشير إلى انهيار البطل ويلمور، فلا يوجد "عابث يتزوج عاهرة ويظل بطلاً" (٦٨). فهل يوجد بذلك شك حول قوة التقاليد التى تقدمها بين Behn وتعارضها؟

يبدو أن بين Behn قبلت حكم هولاند، وذلك فى مسرحيتها "وريثة المدينة أو السيد تيموثى يفاوض الجميع" (١٦٨٢). فالبطل التورى ويلدينج تحبه ثلاث نساء: عشيقته الحالية ديانا، والسيدة جيليارد الأرملة الشابة التى خدعها فى المسرحية، والوريثة العذراء شارلوت التى يوافق أخيرًا على الزواج منها. ولكن هذه النهاية التقليدية تم تقديمها من خلال مشاهد معبرة لإدراك الألم العاطفى الذى تتسبب فيه تصرفات ويلدينج. فإغراء السيدة جيليارد، على سبيل المثال، تسبقه مناقشة ممتدة تكشف فيها عمق حبها وخوفها: "اترك قلبى ليكسره الحب، فلا أستطيع أن أكون ذلك الشيء الحقير الذى تريده" (٢٦٥: ٢). وبعد إغرائها تصبح حقيرة مثلما توقعت:

ماذا فعلتُ؟ أين سأهرب؟ (تبكي)

هل سأحيا فى ذلك العار؟ لا، وإذا فعلت

فستظهر علامات الخجل على وجهي

لتخبر العالم كله بجريمتى (٢٧٠-٧١ : ٢).

فجيليارد تدرك أنها ستخسر كثيرًا إذا لم تُخْفِ جريمتها بالزواج. وهى تنهى هذه "الكوميديا" بتحديقها فى وجه ويلدينج وتأوهاتها، بينما توافق على خطيب آخر وتنحنى لتقول: "فليذهب الحب الأحمق" (٢٩٨ : ٢).

تظهر فى المسرحية ديانا عشيقة ويلدينج السابقة التى تتأمل الخيارات السيئة المتاحة أمامها: الفقر، أوالسمعة السيئة، أو الزواج من عم ويلدينج السيد تيموثى الحقير: "آه!" تتأوه وتخبر خادمتها بيتي:

عندما أفكر فى الاختلاف بينهما

أجد يدى ويلدينج الرقيقتين تحيطان بي

فى مقابل أيدى ذلك العجوز دوتارد الباردتين الضعيفتين

وبينما أتذكر قبلات توم الحارة

أجد أمامى تجويفًا مخيفًا لشفاه رفيعة زرقاء ذابلة

ترتعش من الشلل و مليئة بالمرض

ويسدها العمر والطبيعة

وأنفًا وذقنًا لطيفتين

ماذا أتخيل لأجعل ساعاتى مدعمة لى؟ (٢٨٦ : ٢).

وتجيبها بيتي: "ستة آلاف جنيه فى العام"؛ مما يشير للضغط الاقتصادى الذى يجتمع مع الرغبة فى القبول الاجتماعى للتأكيد مرة أخرى على قيمة الزواج. فمسرحيات بين Behn تستسلم لهذا الضغط؛ ولكن بعد التذكير بضريبتها العاطفية والنفسية.

تذهب بين Behn لأبعد من إثارة التعاطف مع المرأة التعيسة، وذلك فى نقدها للادعاءات النوعية التى تشكل نهاية الأعمال الكوميدية. فيبدو أن بين Behn تتجنب إثارة التعاطف مع السيدة لوشيا Lucia فى مسرحيتها "السيد بيشانت فانسي Sir Patient Fancy (1678)". فى نهاية المسرحية، تشرح السيدة فانسى وويتمور للسيد بيشانت أن الحب قد جمع بينهما قبل الزواج الذى خُطط له من أجل المال (١١٤ : ٤) فيقرر السيد بيشانت طلاق السيدة فانسي؛ فتحلم هى بحياتها مع حبيبها ويتمور والمبلغ الذى خصصه لها السيد بيشانت وهو ثمانية آلاف جنيه. وهنا نجد نهاية سعيدة ليس فقط لسيدة احتملت الحياة مع زوج عجوز، ولكن لسيدة خانت زوجها وطلبت الطلاق لتعيش مع حبيبها. وبذلك تقدم بين Behn البطلة التى فازت بالحب والمال بصرف النظر عن السمعة والاحترام الاجتماعى، ودون أن تعتذر أو تُبدى أى مشاعر للندم. وبالطبع، لم تكن بين Behnالكاتبة الوحيدة لهذا النوع من المسرحيات، فقد ظهرت مسرحيات مثل

"ثروة الجنود The Soldiers Fortune" و "الملحد The Atheist" لأوتواي.
وتعرضت سوزان ستيفز لمجموعة كاملة من المسرحيات "الساخرة" كتبت بين أعوام ١٦٧٥ و١٦٨٧، وذكرت أن هذه المسرحيات، تتميز بعرض غير مسبوق للمواقف والسلوكيات، مثل "إظهار العصيان من قِبَل زوجات خائنات لأزواجهن" (سلطة الممثل ١٦٨). وتُعد مسرحية السيد بيشانت فانسى جزءًا من هذه المجموعة من المسرحيات، كما أنها جزء من نموذج المقاومة والمعارضة فى مسرحيات بين Behn الكوميدية الأخيرة.

وبمقاومة نهاية الشخصية النسائية الرئيسية فى مسرحية "الفرصة السعيدة أو صفقة النائب" (١٦٨٦)، تكشف بين Behn الإحباط الناتج عن التضمينات النوعية للنهايات الكوميدية التقليدية. وتكشف المسرحية هذه التضمينات من خلال مصير شخصيتين ثانويتين، هما: ليتشيا Leticia، وديانا Diana. يتم خداع ليتشيا لتتزوج السيد فيبل فينوود Feeble Fainwou'd الطفولى؛ ولكنها تتجنب إتمام الزواج بالجرى حول غرفتها حتى ينقذها شبح مخيف؛ مما يدعو للانتباه للمطالب الاجتماعية والأدبية بأن تظل عذراء. والشخصية الثانية ديانا تحارب كى تتجنب إجبارها على الزواج. وكما تشير كاثرين جالافر Catherine Gallagher "مشكلة ديانا وليتشيا تعتمد على فكرة اللحظة الحتمية للزواج حيث لا يمكن للمرأة بعدها الزواج مرة أخرى" (٣٢). عارضت بين Behn هذه الفكرة فى أعمالها بأن جعلت المرأة غير العذراء تفوز فى النهاية بمن تحب. ولكن فى مسرحية "الفرصة السعيدة The Lucky Chance" تعارض البطلة الارتباط العاطفى كنهاية مثالية. فزواج چوليا Julia من السيد فولبانك Sir Fulbank

الطماع يمثل ارتباطين عاطفيين مع جيمان Gayman، الرجل الذى تحبه چوليا. فقد عرفها أولاً كمتبرعة مجهولة ثم وصفها بأنها أسوأ عشيقة، ثم ارتبط بها مرة أخرى عندما شاركها الفراش بعد رهان مع زوجها؛ مما دفعها لهجر زوجها للأبد. يعترف جيمان بعد ذلك بحماقته لزواجه من امرأة لا تحبه وترث ممتلكاته فتذكره چوليا بإهانته السابقة لها. وبذلك لا نعرف فى النهاية مصير چوليا، فهل ستبقى مخلصة لزوجها؟ أم ستواصل علاقتها بجيمان؟ أم ستسامح جيمان على إهاناته وخداعه لها؟ وهل ستقبل التنقل من رجل لآخر باعتبارها جزءًا من أملاكهم؟ وبذلك تبقى الإجابة عند چوليا، فبين Behn ترفض نهاية شخصياتها والتنازل عن قوتهم.

تشير مسرحية بين Behn الأخيرة "الأخ الأصغر أو العاشق المنبوذ The Younger Brother or The Amorous Jilt (1696)"، إلى مقاومة المرأة. فهى تقدم الشخصية المعارضة "العاشق المنبوذ" فى سياق كوميديا رومانسية تقليدية، فالسيدة يوثلي Youthly الثرية العجوز تنوى الزواج بالأخ الأصغر الفقير چورج، بينما يخطط والد چورج للزواج من تريزا Teresia حفيدة السيدة يوثلى ذات الدخل الكبير والجمال. فهى "مقايضة عادلة" كما يصفها السيد رولاند. تصور هذه الكوميديا الرومانسية، فالحب والشباب يتم التضحية بهما فى مقابل المال والرغبة (٣٤٠: ٤). وتنتهى المسرحية بزواج چورج وتريزا كنهاية طبيعية.

تركز تقليدية هذه الكوميديا على التصرف غير التقليدى "للعاشقة المنبوذة" ميرتيلاً Mirtilla. ففى بداية المسرحية، تنبذ ميرتيلا چورج من أجل زوج ثرى هو السيد مورجان بلاندر Sir Morgan Blunder. وتقيم علاقة مع الأمير

صديق چورج وتُعجب بإنديميان Endimion (أوليڤيا أخت چورج المتخفية فى شكل صبي). وعندما يكشف الأمير وچورج ملاحقتها لإينديميان، ترفض الاعتراف بخطئها والندم على فعلتها وتعلن أنها لن تعود لحبيبها السابق (٣٩٢: ٤). فهى لا تبالى بمطالب الآخرين ورغباتهم، حتى عندما أنقذها الأمير من محاولة زوجها لقتلها. فهى تختتم المسرحية بالإبقاء على الزواج المثمر والاستمرار فى علاقتها العاطفية، ولكن مع إظهار الخيارات المحدودة التى تمارس فيها حريتها. وتنتهى المسرحية باحتفال راقص يشير لسحر الهيكل الاجتماعى والنظام الموضوعي، ولرؤية بين Behn المجردة عن معاناة المرأة.

"يجب على المرأة أن تحتفظ بفضيلتها وشرفها" (ورد فى بوسويل ١٥٦)، وبذلك يلخص صامويل چونسون التعريف المحدود الذى يجب أن تتعايش فيه المرأة. ويبدو أن بين Behn أدركت أن قصص النساء يجب أن تتعرض لأخطاء المرأة حتى تعنى النهاية هزيمة. ويذكر جالافر أن بين Behn تصف فى "الزواج الجبرى The Forced Marriage" كتابتها كاستجابة لهذه الأزمة، وكوسيلة لإيقاف قوة المرأة لكى "تحتفظ وتكتب النص" (٢٥). وبالطبع، الكتابة عن التجارب الجنسية تُعد أمرًا غير لائق بالنسبة للمرأة الكاتبة، فالـ"الحياء هو الفضيلة المستمرة للمرأة" كما يؤكد چيريمى كوليير Jeremy Collier . وفى ختام مسرحياتها الكوميدية، تعارض بين Behn باستمرار التناقض بين التجربة الجنسية باعتبارها أمرًا ضروريًا والتركيب البيولوچى للمرأة. فهى تعمل كى "تحفظ وتكتسب النصر" من خلال التأكيد على الرغبة الجنسية لدى المرأة (كجزء من قوة وحيوية الشخصيات النسائية التى تقدمها)، كما تنكر ادعاءات الرجال مثل كوليير وينسون ولافليّس أن تجربة المرأة الجنسية تحدد مصيرها.

ولكن إذا كانت النهايات السعيدة فى أعمال بين Behn تعيد القوة للمرأة؛ خاصة غير العذراء، فهى قوة محدودة جدًا تلك المتاحة للمرأة فى الهيكل الاقتصادى والاجتماعى للقرن السابع عشر لا يستطيع الكاتب الهروب منها. يُرجع مارتين براونلي Martine Brownley أن تردد معظم أعمال النساء يرجع لغياب النهايات الحيوية لشخصيات نسائية مثل "جوديث شكسپير Judith Shakespeare" لفرجينيا وولف Virginia Woolf. كما أن معظم شخصيات بين Behn تناضل ضد قيود وثقافة تعيق دخولها فى مجال التبادل الاقتصادى والسياسى والأدبى، وتدينها لتجاربها الجنسية. وعززت ثورة ١٦٨٨ شعور بين Behn كعضو فى المجلس التورى المحافظ، أن النهاية السعيدة ليست متاحة لها ولكن المقاومة المتزايدة لكاتبة الدراما نهاية واضحة للبطلة تميز مقاومتها المستمرة للتعريف البيولوچى، كما تشير إلى إدراك القوى السياسية والاجتماعية التى لا تسمح بأى بدائل.

السيدة فولبانك *Lady Fulbank* وحُلْم الشاعر

فى مسرحية بِنّ *Behn*: الفرصة السعيدة

روبرت أ. إريكسون Robert A.Erickson

تطوُّر الدراما الإنجليزية فى القرن السابع عشر يمكن اعتباره بدايةً لظهور المرأة. فمن " المسرح الداخلى" الإليزابيثى . الذى كان يتم استخدامه لعرض المشاهد الجنسية الحميمة، وحتى التطور الحافل لمسرح الأقنعة حيث ظهرت سيدات الطبقة الأرستقراطية قبل عام ١٦٦٠ بوقت طويل، واندماج مسرح الإحياء المطوَّق داخل المسرح - ظهرت المرأة لتمثل على المسرح بشكل علنى. وتُعدُّ أفرا بين من أكثر كاتبات الدراما التى صنعت مساحة دائمة للمرأة فى أعمالها. ومن أهم الشخصيات النسائية التى قدمتها، السيدة چوليا فولبانك Lady Julia Fulbank، فهى تُعد الممثلة لها فى مسرحيتها الكوميدية "الفرصة السعيدة "The Lucky Chance.

و السيدة فولبانك، كما تصفها بين Behn، " صادقة وكريمة" وهى سيدة شابة فاضلة ذات سمعة وشرف، مما يلائم مكانتها كسيدة. قدمت هذا الدور الممثلة إليزابيث بيرى Elizabeth Barry، وهى أشهر ممثلة فى ذلك الوقت، كما عانت كثيرًا مثل صديقتها أفرا بين حتى تحقق النجاح كممثلة فى مسرح لندن الإحيائى. وعودة لوصف السيدة فولبانك كما جاء على لسان الرجل الذى تحبه تشارلز جيمان Charles Gayman" لا توجد سيدة فاضلة مثلها، فهى كل ما يحلم به شاعر" ثم يعترف بأنه مازال يحب " الفجرية التى أدانت الحب..... چوليا

الخـائنة... زوجـة الدرمـان العـجـوز" (١٣). بعـد أن تم إجبـارها على الزواج من السيـد العجـوز الحريص فـولبـانك ، استطاعت چوليا أن تستقل باسـمها وحريتها داخل المنزل واستـقـلالها بجزء منـه لتقيم به. كما استطاعت الحصول على جزء من ثروة زوجـها وبعض الخـدم. واسـتطاعت أيضـًا أن تقـود الشـخـصيـات التى ترسمها فى أعمالها الدرامية حسب رغبتها؛ وبذلك تستطيع إبداع شخصية تجعل من "حُلْم الشاعر" بإيروس (إله الحب) والفضيلة حقيقة (بورتريه لأفرا بين فى الأعمال الدرامية لسماحة دوق باكينجهام السابق چورج فيلارز (١٧١٥)، المجلد الثانى٢٠٤،٢ بتصريح من قسم المجموعات الخاصة، مكتبات جامعة ستانفورد).

عاشت أفرا بين حياة مليئة بالإرهاق البدني والمرضي المتكرر، وفي عام ١٦٨٦ تدهورت حالتها الصحية وثروتها، وكانت تكتب بحس محبط حيث لا يتبقى لها الكثير من الوقت (وقد ماتت بعد ذلك بعامين). وأعتقد أنها رسمت شخصيتها من خلال السيدة فولبانك في مسرحية الفرصة السعيدة The lucky Chance. كما أنها أعادت رسم شخصية الرجل "المتجول" المتقلب من خلال شخصية تشارلز جيمان Charles Gayman. وتُعد هذه المسرحية هي آخر عمل درامي لبين Behn تقدم فيه إنجيل إيروس الخاص بها المتمثل في تحرُّر السيدة فولبانك، وهي إحدى كاتبات دراما الإحياء التي نجحت في التأليف في إطار الشكل الرئيسي، وشخصية تتخذ مسار الرجل وتحقق نتائج مزدوجة. فهذه المسرحية تُعد استجابة من كاتبة دراما لمؤسس كوميديا الإحياء من المؤلفين الرجال وأبطالهم. وبذلك تصبح السيدة فولبانك البطلة التحررية ضد الأبطال،

المتحررة من الرجال في السبعينيات والملخصة في شخصية هاري هورنر Harry Hornar في مسرحية ويشرلي Wycherley: "زوجة الريف The Country Wife"، ودوريمانت Dorimant في مسرحية "رجل حديث The Man of Mode" لإيثيريج Etherege. سأناقش هنا شخصية هورنر كمثال للبطل العابث في دراما الإحياء.

توصف روح هورنر كديانة دايونِسيسْ Dionysus الحديث (إله الخمر) المولع بالخمر والنساء والأقنعة والاحتفالات الجنسية. ففي الفصل الأول بعد أن يمنحه المشعوذ لقب "طبيب" أو معلم، يكرر هورنر الصيغة المتناقضة للوعظ وتبديل الحب "بالخمر" "أخبرك أن من الصعب أن تصبح رفيقًا جيدًا وصديقًا جيدًا ومحبًا للنساء، فكي تصبح كذلك لا يمكنك إلا اتباع الاثنين ثم تختار لأي جانب تنتمي؛ فالخمر تمنحك الحرية والحب يسلبك إياها... الخمر تمنحك السعادة والحب يسبب الحزن والمعاناة... الخمر تجعلك مرحًا والحب إدمان فقط، والخمر تجعلك تخلد إلى النوم، بينما يحرمك الحب منه" (ويشرلي ٩ [6])، ٧ ثم يحول صديقه المتحرر دوريلانت Dorilant إلى "مهتدي". وسخرية هورنر تُعد غطاءً لشروعه في تحويل "امرأة فاضلة" إلى عاهرة (٧، [6]) متخفيًا في قناع العاجز. يظهر مبدأ هورنر الجديد بشكل أكبر في الفصل الأخير عندما يعترف الباخوس Bacchantes، "الجماعة الفاضلة" للسيدة فيدجيت Lady Fidget، في تعليم ديني ساخر لهورنر، أنهما "أخوات مشاركات" في منحه جنسية (٧١ [94]).

لا يعد هورنر شكلاً جديدًا للوعظ المنشق فقط؛ ولكنه يمثل شكلاً جديدًا من "الكتّاب" والساخرين. فجزء كبير من مشروعه الديونيسي الساخر الذي يتم

فيـه تحـويل الـرجل والمرأة إلى حـواريين وسـاذجين، يعتـمـد على قـوة التـأليف الجنسي، وكـمـا يشـيـر اسـمـه فـهـو "يتطفل" على الأزواج لينشـأ زوج "دَيُّوث" و"عـاهرة". وكمـا تخبـر بينشـوايف Pinchwife رفـيقـة الديوث والسـاذج السيـد جاسـبر Sir Jasper في نهاية المسرحية عندما يكتشف الحقيقة، أنه "جعل من زوجتي عاهرة ومن زوجتك أيضًا" (٧٥ [98]).

تضع بين Behn في الفرصة السعيدة إنجيلها الإيروسي في مقابل الإنجيل الديونيسي لهـورنر، فـهي تقـتبس النمـوذج السـاخـر - الذي قُـدِّمَ أولاً في الأدب الإنجليزي من خلال السـاخـرة الرومـانسـيـة زوجة بـاث Bath - وهو لبطل فـاشل يساعـد في إصـلاحـه حب المرأة الإبداعي والذي تحـوله إلى خرافـة معقـدة عن الصراع بين الجنسين ومصير المرأة الفنانة. وتُتَسِّم بين Behn تجربتها الخاصة كامرأة بين العرض الاستقطابي لسيدتين: السيدة جامر جرايم Gammer Grime العجوز القبيحة الفقيرة وزوجة حداد المدينة، والسيدة فولبانك الثرية الجميلة المتزوجة من موظف بنك المدينة الناجح. وفي فلك السيـدة فـولبـانك توجـد شخصيتان هامـتـان، همـا: ديانا Diana، ولتشيا Leticia اللتان ترمزان للحياء والسعادة، تمثل السيدات الثلاث مجتمع النساء الثلاثي المشاعر والأخلاق. وهي علاقة تتصف بمواساة السيدة فولبانك للتشيا، نظيرتها الشابة في زواج غير متكافئ، فقرب ليلة زفافها تقول: "أتمنى أن أعرف ما قَدّر الصبر الذي جعلك تتحملين عذاب هذه الليلة" (٧١ [48]).

تدور أحـداث المسرحيـة حول تقـدم السـيـدة فـولبـانك ككاتبـة مسـرحيـة والشـاب العابث جيمـان (واسـمـه المستـعـار ويسـتل Wasteall) الذي أنفق ثروته

الصـغيـرة على الهـدايا التي يمنحـهـا للسـيـدة فـولبـانك، ويُدان فـي البـداية لأنه "يتوسط الطـريق القذر" (٣٥ [20]) لعمـر الرجل كأفضل تلميـذ لدى جامـر جرايم في أقذر أجزاء لندن في عصر الإحياء. وتقوم السيدة فولبـانك بإصلاح جيمـان بمنحه خمسمائة جنيه وقادته لمنزلهمـا في مدينة لندن ليتزوجا بشكل ظاهري. وتنتهي المسـرحيـة بفوز جيمـان برهـان مـع السيد كوشيـاس فولبـانك يقضي بأن يمضي مع زوجته ليلة واحدة؛ مما يجعل السيدة فولبانك تهجر زوجها للأبد؛ مما يجعل المشاهد يعتقد أن جيمان والسيدة فولبانك يجتمعان مرة أخرى بعد الموت.

تظهـر أولاً السيـدة فولبـانك أثناء التنقل من الشـارع الرئيسـي في المدينة المليء بالضوضـاء والتلوث إلى داخل المدينة الخـاص، في مشـهـد متغيـر للمسـرح الملكي من ضـجـيج شـوارع كـوفنت جـاردن. تتـسلم السـيـدة فولبـانـك خطابًا من جيمـان وتقـرؤه بصوت مـرتفع. وهـي مثـال للحيوية والأصـالة وهي تؤدي دور جيمـان أثناء قـراءتهـا لخطابه. وتحـاصـر بين Behn هنا البطلة الكاتبـة بخبـرتهـا الثـرية على مـدى عـشـرين عـامًـا في كـتـابة درامـا الإحـيـاء وتضع البطلة فـي مكانة البطل المتحـرر؛ وبذلك تقلب النمـاذج الطبيـعـيـة لسيطرة الرجل المسـرحيـة التي تهـدف لتقديم المرأة التي يقودها الرجل ويسيطر عليها.

تعكس السيدة فولبـانك شخصية دوريمانت (نسـخة إيثـريج من روشسـتـر)، فـي ظهورها على المسـرح كقـارئة وكاتبـة. فـعند ظهـورهـا في مـسـرحـيـة رجل حـديث، تردد شعـر إدموند والار Edmund Waller، الأب الروحي لشعـراء عصـر الإحياء، ثم تقـرأ من رسـالة الغـرام التي كتبها للاڤيتً "متعمدًا" (إثريج، ٨٢). فـدوريمـانت يقـرأ كقـاتل، بينمـا تقـرأ السيـدة فـولبانك كباعـثة للحيـاة وبذلك تعكس بين Behn

الأدوار. وبينما ترحب السيدة فولبانك بحبيبها المخطئ، يرفض دوريمانت حبيبته ويشمئز منها، فهو يمثل الحاقد الساخر الذي يواجه العالم بازدراء ويتساءل: "ما هذه الطفيليات الثرثارة؟" (٨٢). ويشبهه معظم شخصيات الكتّاب في كوميديا الإحياء من الرجال مثل - پينشوايف والسيد فيبل- فهو يستغل الكتابة بهدف العداء والانقباض والخداع والتشويه والإعجاب بالذات.

يكتب جيمان اسم السيدة فولبانك، چوليا، ثلاث مرات في خطابه الذي يرثي فيه "انفصاله" عنها، فهو يعلم أن حياته تعتمد عليها. واسم چوليا له دلالات أغسطية، فهو مشتق من الاسم الروماني چوليوس الذي يعني: الشرف والنبل. وقد كانت چوليا حفيدة القيصر أغسطس وعشيقة أوڤيد Ovid الأسطورية. كما أن اسمها يناظر الشهر السابع في العام الذي يشير للصيف الحار وقمة النضج، فچوليا هي المصلح المثمر لجيمان. وتجعل بين Behn منها نوعًا من الآلهة الخرافية وشخصية متفردة تمثل المرأة ذات المكانة والقوة الاجتماعية.

جعلت بين Behn السيدة فولبانك الكاتبة داخل المسرحية. يمكننا هنا مقارنة السيدة فولبانك بشخصية مارجيري پينشوايف Margery Pinchwife" زوجة الريف" ككاتبة لرسائل الحب. فزوج مارجيري القاسي والأحمق يشبه السيد كاشيوس، فهو يساوي بين النساء والمال طوال المسرحية. وفي صياغة مؤكدة تلائم مسرحيتَي الفرصة السعيدة وزوجة الريف، نجد أن كلتا المسرحيتين ترى أن المرأة والمال يجب أن يحكمهما الرجل: "أخواتنا وبناتنا مثل المال، فهن في أمان عندما يتم عرضهن للزواج. ولكن زوجاتنا مثل كتابتنا، لسن في أمان إلا إذا وضعناهن في خزانة وأغلقنا عليهن جيدًا" (ويشرلي، ٦٥ [85]). فالبنات

والأخوات يمكن عرضهن في سوق الزواج، وهو مصطلح مشتق من أصل لاتيني يشير للعاهرات اللاتي يُعرضن للبيع، وهو يؤكد رؤية ڤينشوايف لكل النساء كعاهرات أو سلع تُعرض للبيع. فالسيد كاشيوس فولبانك العجوز والمحب لجمع المال يرتب لزواج ابن أخته من ابنة السيد فيبل، كما يشرف على منح زوجته للسيد جيمان لمدة ليلة واحدة. يحدد الزواج وضع المرأة كشيء تافه، ولكن مارجيري تهدم هذا الوضع من خلال كتاباتها لهورنر. واسم أفرا بين مشتق من اسم شهيدة مسيحية في القرن الثالث، وقد استطاعت هدم وضع المرأة وأصبحت كاتبة في عام ١٦٧٠ .

وقد تخطت بين Behn الحدود عندما بدأت في الكتابة، فقد انتقلت من الكتابة النسائية المحترمة في القرن السابع عشر إلى مجال أكثر خطورة وأقل احترامًا. فالمرأة المثالية في إنجلترا في بداية العصر الحديث هي المرأة المحددة أو الصامتة أو المختفية أو المُطمَّسة أو الراقدة أو المزينة. فالمرأة كانت نصًا بالمعنى الحرفي للكلمة، فهي "نسيج مصنوع" وشخصية متشابكة في تعريف ناثان بيلي Nathan Bailey للمرأة المشتقة من الكلمة الولشية The Welsh wman "شبكة ورجل Web and Man"، أي شخص ينسج (القاموس البريطاني، Woman). والمرأة أيضًا هي "رحم الرجل"، فالرحم كان يصور باعتباره نسيجًا يحيط بالجنين حتى يخرج للحياة (انظر: إريكسون: ظُلمة الأم، ١٦) . تأكيد بيلي على كلمة شخص "ينسج" أكثر من كلمة شخص "منسوج" تؤكد قدرة المرأة على تكوين شخصيتها، واستطاعت بين Behn الانتقال من تعريفها كامرأة تمثل نصًا صامتًا إلى امرأة تستطيع نسج النصوص، وحتى وصولها للمرأة المتفردة التي تستطيع تكوين النصوص القصصية وتطويرها .

تلخص تجربة مارجيري پينشوايف في الفصل الرابع، المشهد الثاني في مسرحية "زوجة الريف" هذه العملية بأكملها، مثلما هو الحال في تجربة پاميلا Pamela لريتشاردسون Richardson في إطار حركة روائية أكثر تعقيدًا. فپينشوايف ومارجيري يدخلان في مسابقة للكتابة تفوز بها مارجيري المتواضعة. وفي مشهد الكتابة يرثي پينشوايف قوة "الحب" (أو كيوبيد) الذي يمنح المرأة "أولاً براعتها وفن التضليل ثم تصبح متذمرة وسخيفة وتصلح للعبيد كما تعتزم هي والسماء" (ويشرلي ٤٦ [59]). وهو بذلك يساوي بين المرأة وقوة كتابتها القصصية ويعتقد أنه بإمكانه قتل "الوحش الصغير" كيوبيد بدفع مارجيري لكتابة خطاب لهورنر لإنهاء علاقتها بها. وقتل كيوبيد يتوازى مع تشويه مارجيري. فإذا لم تكتب كما تم توجيهها، سوف يكتب پينشوايف عنها أنها "عاهرة يشوه وجهها جرح سكين" (٤٧ [61]). فالكتابة بالنسبة له تأكيد على العنف والسيطرة، وتحديد لتعريف المرأة بـ"العاهرة" وتشويهها بل وتدميرها أيضًا.

وهنا تتحول مارجيري من مجرد امرأة "مكتوبة" إلى امرأة "كاتبة" في أداء فردي قوي للممثلة. فاتجاهات المسرح تقول: "تكتب وتعيد ما كتبته" (٤٩ [62]). فالكتابة وإعادتها لما كتبته تشيران إلى استقلال مارجيري وحضورها. فهي تكتب عن عاطفتها الحقيقية تجاه هورنر، وتمارس تأكيدها على حضورها الذاتي وعلى حريتها: "لقد علمني الآن كيف أكتب الخطابات: وسوف تتسلم الكثير من الخطابات مني" (٤٩ [63]) يشير مشهد حركة المرأة على المسرح أثناء تعلمها

كتابة مشاعرها تحت تهديد الجرح الجسدي، إلى تعليم المرأة الحياة بشكل مستقل في عالم مليء بالأخطار. وهو عرض لشخصية كلاريسا في مسرحية ريتشاردسون وتعبيرها عن قيمة الكتابة، حيث تقول: "أنا أكتب، إذًا أنا أكون".

عندما تظهر مارجيري مرة أخرى في المشهد الرابع، نجد أن بينشوايف قد حبسها في غرفة. وهي تجلس وحيدة وتتخذ شكل الكاتبة، فهي "تستند على مرفقها وتوجد طاولة وقلم وحبر وأوراق". وفي سيطرة "مرض لندن الذي يُطلق عليه الحب" وهي على وشك إنهاء خطابها الثاني لهورنر، يفاجئها زوجها و"ينتزع منها الأوراق" (٥٩ [77]). ويهددها مرة أخرى بالإيذاء الجسدي لكي تنهي خطابها. فتوقع باسم أخت زوجها أليثا Alithea على الخطاب، كما تخدع بينشوايف ثم تتخفى في زي أليثا وتهرب من الأثر بينما يذهب بينشوايف وأليثا إلى منزل هورنر. وبذلك تكون قد "كتبت" نفسها بنفسها، وليس بيد زوجها أو نظام الزواج. كما أنها تحدد لبينشوايف وهورنر الأدوار التى سيقومان بها. وفي نهاية المسرحية، تتحول مارجيري من جارية إلى سيدة مستقلة تقوم بنفسها بعرض الزواج على هورنر الذي يقابل حبها ببرود يجعلها في حالة إحباط، كما يؤكد لوسي Lucy وكواك Quack على عجز هورنر، وهي الكذبة التي اخترعها وصدقها الجميع، وحتى هي صدقته، وبذلك تنتهي حياة السيدة بينشوايف ككاتبة داخل المسرحية.

قدمت بين Behn بعد ذلك بإحدى عشرة سنة شخصية أكثر تعقيدًا ولكنها تلقى نفس المصير، وهي شخصية الكاتبة السيدة فولبانك. وقد استُخدم مصطلح الكاتب المسرحي Playwright والذى يعني في عصر الإحياء: صانع المسرحية

(OED مقتبس من ١٦٨٧: "الكاتب المسرحي"). فـ "الصانع" هو عامل وصانع المواد لهدف وظيفي محدد (مثل صانع السفن أو صانع العجلات)، وهو مصطلح يشير إلى العمل البدني الشاق للكاتبة المسرحية وهو نوع جديد من عمل المرأة. والسيدة فولبانك ليست كاتبة فقط، ولكنها تنتج مسرحياتها أيضًا. وبينما تُقدّم مارجيري وهي تتعلم "الكتابة" والحياة في مجتمع لندن، تعمل السيدة فولبانك لأبعد من مجرد التواجد والحياة.

تقوم السيدة فولبانك أولاً بكتابة سيناريو لإطلاق سراح جيمان من محاصرة مالكة المنزل جامر جرايم. وبذلت بين Behn جهدًا كبيرًا كي توضح سقوط البطل. يصف بريدويل الصغير (Young Bredwell الذي يشير اسمه لسجن النساء برايدويل Bridewell)، الذي يعمل لدى السيدة فولبانك وزوجها، مؤرخ حياة لندن توم براون Brown Tom أو نيد وارد Ned Ward في توقع روائي لفن تشارلز ديكنز الذي يخرج من ظلمة لندن. ويذكر بريدويل أنه أثناء زيارته لويستيل في "مكان سيئ يُسمى ألساشيا ([9] 21) Alsatia"، قابل على الباب:

شيء متوحش يُطلق عليها مالكة المنزل والتي تبدو وكأنها من صنع زوجها وتتكون من غبار الحداد. وسألت عن السيد ويستيل فبدأت في فتح الباب ونادت عليه بلغة سوقية بذيئة وصوت عال يصاحبه صوت مطرقة زوجها؛ مما جعلني أشعر بالصمم والبكم، ولكنه لم يرد، ورغم ذلك جعلتني أصعد له عن طريق سلم خشبي، وعندما وصلت لأعلى ودخلت هذه القلعة المسحورة وجدته مستغرقًا في النوم رغم كل هذه الضوضاء.

وفي إطار سخرية بين Behn من جيمان تضعه في تجربة تشبه ما يمكن أن تعانيه المرأة، مثل قسوة زوجة باث على الفارس الصغير في قصتها في سلسلة من الأدوار السلبية وتسيطر على المرأة (انظر: مارتين). فجيمان مثل العاهرة الصغيرة التي يُضرب بها المثل "تقودها أقصى درجات الفقر" (٢٢ [10]) ويعيش في شقة فاخرة يُحيي ذكراها سويفت Swift كمسكن لخطته المجنونة لشارع جراب في قصة حوض مثل "الحورية الجميلة الصغيرة وهي تخلد إلى الفراش". ويواصل بريدويل فيقول:

هل رأيت منزله يا سيدتي!... "إنه مثل الحوض يمكنه أن يرقد داخله، وتوجد مساحة تكفي فقط لكرسي قديم بجانب السرير. لا يمكن أن يسمى ذلك بالحجرة، فهي في حجم صندوق المؤن أو صندوق السيارة. وكانت توجد ستائر (حرير) في الماضي وهي الآن بالية فلا يوجد ما يحمي عينيه من الضوء، ولكن صاحبة المنزل تثبت مئزرًا من الخيوط على النافذة التي تتكون من زجاج رخيص يُظهر العديد من الوجوه، مثل أحد مشاهد مسرحية هنري الثامن والذي لا يقف إلا بشكل عمودي" [(10) 22].

فترد عليه السيدة فولبانك: "ما هذا الوصف الكريه الذي تصف به حجرته؟". فـ"الحوض" يستعيد فكرة الحوض العلاجي للأمراض المعدية (انظر: كوكلي Coakley). ومثل الساحرة الشريرة التي حبست الفتاة داخل القلعة المسحورة، تحبس جامر جيمان في الظلام. فقد رهنت أفضل ثوب لديها و"ملاعقها القيِّمة" كي تحافظ على جيمان وتمتلكه. وهي أيضًا الشخصية المسيطرة الرئيسية في المسرحية، وهي المرأة الطماعة المُناظِرة للسيد فيبل فينوود المتقاعد زوج ليتشيا العاجز أخت بريدويل وحبيبة بيلمور.

كتبت أفرا بين (بمساعدة بعض الخبرات الفرنسية) أعظم قصيدة في عصر الإحياء عن عجز الرجل من وجهة نظر المرأة، وعن العجز المؤقت والشفاء الذي حدث في مسرحيتها "الفرصة السعيدة" وفي بعض أعمالها الأخرى. عندما أخبرت جامر جيمان أن ملابسه الجيدة تضاءلت لمعطف قديم وأصبح لا يمتلك الكثير حتى رجولته فقدها، فيوافقها ويقول: "لا عجب أنك تلومينني على ذلك" ويبدو أن لغته القاسية حولته ليائس عاجز مع بعض التعاطف، فتقول له: "يمكن أن تحول سيفك الفضي لمقبضين ولا يُباع إلا بقطعة حديدية قديمة" (٣١-٣٢ . [18]. فقد رهن جيمان سيفه الفضي لشخص غريب من وارويك Warwick. ترمز هذه الصورة إلى عجز جيمان وتحوله من شخص ثري عابث إلى مجرد عامل كادح.

يبدو أن البيئة التي تورط فيها جيمان كانت مألوفة لبين Behn، حيث كان صديقها توماس أوتواي غارقًا في الديون فرجع إلى "ألزاشيا" وتُوفِّي هناك في فقر مُدّقع قبل كتابة هذه المسرحية بعام. وكانت المنطقة بين فرنسا وألمانيا مبعدة من نطاق سلطة مدينة لندن حسب ميثاق چيمس الأول عام ١٦٠٨، فأصبحت هذه المنطقة مأوىً للمدنيين ومنشأ الجريمة والعنف. يقدم شادويل في "قاضي الزاشيا" (١٦٨٨) وصفًا أدبيًا لهذه المنطقة؛ خاصة لغة الجريمة التي تنتشر فيها. وفي عام ١٧٤٧ وبعد إلغاء الحكم بإبعاد هذه المنطقة، صور هوجارث القبض على صبيه الكسول في ألزاشيا بعد أن خدعته إحدى العاهرات (وينرب وهيبرت، ٢٠-٢١). وبذلك كان ملائمًا لبين Behn أن تختار هذا المكان قبل شادويل لإقامة جيمان، وكبيئة للشخصية السليطة التي تقدمها في المسرحية: جامر جيمان.

تُعدُّ ملكية جامر عالم "الحديد القديم" من مطارق قارعة وفساد وضجيج. وهي تبدو رمزًا من العصر الحديدي، حيث تتجه أستيريا Astraea إلهة الحق الرومانية في العصر الذهبي إلى السماء بسبب شر الإنسان وعقوقه. يصور عالمُ جامر العالمَ الجديدَ من الآليات الذي يحل محل العالم الحيوي القديم من التقاليد السحرية الذي يمثل نموذج خروج التحول في شكل الطبيعة في بداية المفهوم الحديث، كما صورته كارولين ميرشانت Carolyn Merchant في دراستها. تصف "الفرصة السعيدة" هذه التحولات من خلال النشاط الأدبي للسيدة فولبانك، في تجسيد جديد لأستيريا والعصر الذهبي وأفرا بين نفسها في سبيل إصلاح جيمان - وكل إنسان - من العالم الآلي لجامر جرايم وانتقاله للعالم الذهبي من عالمها الخيالي الإبداعي.

ولاتباع هذه الحركة التحررية، يجب ملاحظة الأمور المشتركة بين جامر جرايم والسيدة فولبانك فالاثنتان يعيشان حياة زوجية تعيسة وتحبان جيمان وتمنحانه هبات كي "يسدد" ديونه (٢٢ [10]، ٣٣ [18])، دون إخبار زوجيهما بأمر هذه الهبات، والاثنتان "زوجات في المدينة" رغم التباعد بينهما في المستوى الاجتماعي. تتصف إحداهما بالبغض والأخرى بالحيوية، وكلتاهما ترتبط بالأرض، جامر بشكل آلي من خلال غبار زوجها الحداد، وجوليا بشكل طبيعي متناسق من خلال ارتباطها "بضفتَي" النهر. وترد هذه الكلمات كثيرًا في شعر بين Behn، ضفاف النهر والزهور والجنة لترمز للطراز البدائي. كما تتشاركان في بعضهن البعض سرًا. فهما تمثلان معًا وجهين لامرأة واحدة، مثل السيدة القبيحة

والزوجة الشابة الجميلة في قصة "أليسون Alison". فهما نصفان يصوران ظاهرة زوجة باث، امرأة في تجربتها الكاملة من فتاة صالحة للزواج إلى عجوز شمطاء. وهي ظاهرة تستدعي أقدم أساطير المرأة، أسطورة "كور وديميترKore and Demeter"، وهو دافع تعمل به بين Behn في آخر أعمالها القصصية وفي مسرحية "أورونوكو". والاختلاف بين جامر جرايم والسيدة فولبانك يكمن في قوة السيدة فولبانك كفنانة تدعو إلى الفضيلة والحب للتغلب على أسر جامر لجيمان، واستعادته لمكانه المناسب معها بينما تختبر استقراره في الوقت نفسه.

وكي تقوم السيدة فولبانك بهذا المشروع، قامت بصنع قناع لحفلة تنكرية، وكان قناع إله الحب إيروس من أجل جيمان الذي سيحضر الحفل، ولكن دون لهو أو مرح. وقامت بقيادة وتوجيه مجموعة من المغنين والراقصين والموسيقيين بأحدث الطرق المسرحية "سرادق من السحب الذهبية تم تعليقها باستخدام علم الهندسة" (٦٥[44]). وكتبت السيناريو بشكل محير من السحر والرومانسية والشعر بلغة (كما يقول جيمان) "حلم الشاعر". يقرأ جيمان "فلتتلقَّ ما يقدمه لك الحب والثروة ولتشكر وتصمت، وإلا سيتبخر كالحُلْم وسيتركك أكثر تعاسةً مما وجدك عليه" (٢٤ [20]). فالشاب العابث سيذهب إلى بيت فاخر في مدينة لندن حيث تُقام حفلة تنكرية يرقص فيها الحوريات والرعاة. ثم ينتهي الرقص ويوضع خاتم في إصبعه ويجد نفسه في الفراش مع سيدة قبيحة. والآن وتصويرًا لهذا السيناريو يتبع بريدويل توجيهات المخرج ليلقى أهم خطاب له (الذي ألفَّته هي) ويغير صوته كي يشبه صوت السحرة الذي تميزه كلمة الستائر، تناقضًا مع المئزر الأزرق المعلق على نافذة جيمان. وسيقوم بقيادة جيمان لهذا العالم من الحب، إذا وثق فيه جيمان:

إذا كنت تملك الشجاعة والحب والشباب سوف تتبعني

عندما تُسدل الستائر السوداء لليل على العالم

ولا أحد يجرؤ أن يتجسس ويرى ملاطفة الآلهة

عندها سأقودك لضفاف الجنة والنعيم (٣٥ [20]).

تقوم السيدة فولبانك بتدمير هُويَّتها المحددة في الهيكل الاجتماعي، بتحويل لقب زوجها التجاري إلى اسم القوة الجنسية للمرأة الثرية الماهرة التي يميزها في المسرحية اسم "ضفاف الجنة". وهو مصطلح يشير إلى ضفتَّي النهر والتيار المار بينهما، وهي استعارة جنسية واضحة مأخوذة من الطبيعة؛ ففي كتاب جين شارپ Jane Sharp: "القابلة The Midwife"، وهي محاولة أخرى من كاتبة في عصر الإحياء لإيجاد طريقها في عالم الرجل تصور فيها أعضاء المرأة التناسلية في صورة العالم الطبيعي للجنة؛ "فأسفل رحم المرأة توجد ضفة صغير تُسمى جبل المتعة" (٣٣-٣٤). تأتي أهمية تلك الصورة بعد ذلك في قصص القرن الثامن عشر باسم بطلة مسرحية سليلاند Cleland: "ذكريات امرأة للمتعة Memoirs of a Woman of Pleasure"، ولكن ما يهم بين Behn هنا هو صورة الضفة. فالربط بين "السيدة" و"فولبانك" يشير بصورة لفظية للاستعداد لتجربة جنسية حيوية. وقد استخدم صديق بين Behn إيرل روشستر وصفًا مشابهًا لوصف بين Behn لأعضاء المرأة في "المتعة الناقصة The Imperfect Enjoyment" ربما تكون هذه هي أشهر قصيدة تُكتب عن التجارب الجنسية قبل البلوغ:

روحي الزاهقة التي أحيتها القُبلة

والعالقة بضفاف جنتها

ولكن وبينما تقود يدها ذلك الجزء

كي ترسل روحي إلى قلبها

أذوب بأكملي.

وأنصهر داخل هذا العبث وفي كل المسام (ويلموت ٣٠-٣١).

وبالطبع، يبعد جيمان المتحرر اللاهي هذه الكلمات مثل "الأرواح والأشباح والغول والجنيات والأشرار والشياطين" التي سمع "الزوجات المسنات" يُخِفْن بها أزواجهن الحمقى وأطفالهن. فيقوم بكتابة سيناريو أكثر قبولاً عن زيارة الشيطان: "امرأة شريرة" عجوز تملأها الشهوة تخترع حيلة لاستئجاره من أجل متعتها فيضطر لمجاراتها حتى يجد "متعة جديدة أكثر بهجة" (٣٥ [20]). فجيمان شخص عابث يقبل أي شيء والذي يمكن أن يصلحه هي السيدة فولبانك. يبدأجيمان الفصل الثاني بلعنة ميلاده وحظه، وهى لعنة تتحول لترنيمة "حب"، ذلك "الإثم الساحر" لإيروس:

فلتجعلني أيها الإله الباسم أمسك بك

وأضمك إلى قلبي حيث الحياة

حتى تتحول كل قطرة في دمي

لا، وآخر ومضة حياة إلى حب (٢٩ [16]).

فاندفاع جيمان تصفه ترنيمة السيدة فولبانك لإيروس التي تفتتح مشهد الأقنعة، بعد اقتياد جيمان إلى حجرة مظلمة في شقتها بمصاحبة موسيقى هادئة. ثم يظهر المغنى ويردد تعبيرات معقدة عن قوة إيروس، فتلخص الأغنية معظم المعتقدات الرئيسية في تحرر عصر الإحياء: شك متهور، وتنوع التجارب الجنسية، وسيطرة الطبيعة على التقاليد، وحرية الفكر والتعبير، والثورة ضد الزواج التقليدي والعودة إلى العصر الذهبي من البراءة الطبيعية (أندروود Underwood 14).

توجد هذه العناصر في إنجيل بين Behn عن إيروس؛ ولكن النقطة الفلسفية في الأغنية هي أن إيروس يمثل قوة التجديد الروحي والعقلي بعيدًا عن متعة الجسد، وبعيدًا عن سخرية هورنر عن الخمر والديونيسي، وبعيدًا عن تشويه الرجل وسيطرته في كوميديا الإحياء. فبين Behn تكوّن مفهوم المرأة عن التحرر، على النقيض من تصوير الرجل للجنس بالعنف الذي وصفه راندولف ترومباك Randolph Trumbach وآخرون. فالأغنية تصف إيروس بالتحرر الإلهي "الأقوى من الخمر" و"مرض يمنح صحة ومتعة أكبر" وقوة "تحسن" من انشخص الذي يصيبه، فإيروس يمنح العديد من المزايا التي لا "يستطيع العقل توفيرها" و"يوقظ الأحاسيس ويُعلم فن المتعة ويحرر الجبان البائس ويُصلّح السُّكارى ويدفع الحمقى للتفكير". عندما تتشبع "الشهية المليئة بالقسوة" يوفر

إيروس "روحًا جديدة" للجسد ويعلم "العقل المتحير" مثل "المتجول" الذي تصفه بين Behnكي يعلم حدود تجديد مفهوم الذات عن المتعة. وهذه القوة تقارب بين "السماء" والأرض لمن ينعمون بها وبقوتها (٥٢ [33]). وبذلك تكون الترنيمة قريبة من مفهوم النسخة المُراجعَة من روشستر لميلتونيك "العقل الصحيح" كحكم صائب للفكر والعقل من خلال "الإحساس". وذلك في القصيدة الساخرة له (١٦٧٩):

وبذلك، وبينما أهاجم العقل الزائف

أكتسب عقلاً صائبًا يمكنني أن أطيعه

هذا العقل الذي يميزه الإحساس

ويمنحنا قواعد الخير والشر

التي تربط الرغبة بإرادة الإصلاح

في سبيل الخير والإحياء وليس القتل [94].

يؤكد كل من بين Behn وروشيستر على "الرغبة العادلة"؛ ولكن بين Behn تؤكد على قوة إيروس التي تؤدي لحالة من الفضيلة والمتعة. وتوضح القصيدة مبدأها عن المرأة الفاضلة والرجل المتحرر، وبعد انتهاء الأغنية يبدأ الرعاة والحوريات في الرقص، ثم "يرقص كل اثنين بمفردهما" (٥٢ [33]). وهذه الرقصة الثنائية بين الحورية والراعي توضح رؤية بين Behn عن التوافق بين الرجل والمرأة.

ترثي السيدة فولبانك نقضها "لوعدها المقدس لجيمان" أمام بريدويل وبيرت:

إن الزواج الجبري قاتل

فكم من شخص يدمره!

يا ليتني حافظت على عهدي مع جيمان

كنت سأسعد بذلك - فيا له من ثري

بينما أنا أحترق في حزن عميق

مع زوج يدمر حياتي ويستهلكها [(9-8) 20].

من الواضح أنه يوجد بينها وبين جيمان "عقد" زواج. ففي القرنين السابع عشر والثامن عشر وقبل قانون الزواج، كان يوجد ما يُسمى بزواج "الموافقة" حيث يتبادل الخاطب وعروسه العهود، دون الحاجة لوجود قسيس أو إقامة احتفال في الكنيسة. ويمكن تسجيل ذلك الزواج في عقد مكتوب أو شفهي دون الحاجة لوجود شهود؛ ولكن مع ضرورة وجود الشهود في العقد الشفهي. ويتضح هذا النوع من الزواج في الحوار التالي بين بيلمور وليتشيا:

بيلمور: هل قادتك الحاجة لهذا الزواج الفاسد؟

ليتشيا: إنه ليس زواجًا طالما يعيش بيلمور، فأي إتمام لهذا الزواج يُعد زنًا. لقد كنت زوجتك قبل ذلك. فهل ستتكرني؟

بيلمور: لا، بحق تلك القوى التي شهدت تبادل عهود الزواج بيننا، لقد ربطت تلك العهود بيننا بشكل أقوى من أي قسيس (٣٧ [22]).

وتُعد العهود التي يتبادلها الشريكان ضرورية لإتمام العقد، كما هو الحال مع الموافقة الشفهية (لاحظ التناقض بين تسوية الزواج المكتوبة التي تربط بين المرأة والأملاك). فهذا العقد (أو "العقد التمهيدي") لا يمكن نقضه. فهو رابطة قوية مثل قوة المصير. ويبدو أن بين Behn تفضل العقد الفوري الشفهي الذي يتم فيه تبادل العهود والحضور الجسدي للبطل والبطلة، على العقد الرسمي المكتوب وقوة الطبيعة التي ترتبط أكثر بالمرأة.

يهدف قناع السيدة فولبانك إلى نفي نقضها السابق "للعهود" (٢٠ [8]) ولتأكيد علاقتها بجيمان من خلال سحر الشعر ومن خلال وسطائها، دون الحاجة لظهورها في المشهد. وفي نهاية المسرحية، تؤكد لبريدويل أنها تختبر استقرار جيمان. وهنا نجد المرأة تختبر الرجل وليس العكس. وفي بداية الفصل الرابع، يقول جيمان إنه يضيع شبابه في ملاحقة السيدة فولبانك ويهمل بذلك مصالحه وغيرها من الجميلات. "لماذا يجلس حظي وثروتي بين قدميك؟ ولماذا يعتمد مصيري وقدري عليك؟" (٦٤ [43]). فهذا التساؤل يخفي حقيقة أنها "مصيره وقدره" بالفعل و"عشيقته السرية" (٦٨ [45-46]). وكما ظهر في المسرحية، فهي تكتب السيناريو الذي سيصلحه وينقذه من جحيم جامر جرايم ويختبر حبه لها. كما تخطط لشروط عقد زواجهما بشكل غير مباشر، وتحمِّله مسئولية اكتشاف طريق عودته لها.

و السيدة فولبانك تعلم كل شىء عن جيمان فتقول:" أعلم أنك فقدت أرضك وأملاكك وأعرف قَدْر حاجتك" (٦٤ [43]). فيخضع لها ويعترف أن المال أغراه، وربما الشيطان أيضًا. ثم يصف بعد ذلك كيف تم اقتياده " للقصر المسحور" (٦٥ [44]) فى مقابل " القلعة المسحورة" لجامر جرايم، كما وصفها بريدويل،فوجد هناك شيطانة صامتة وشاركها الفراش. وكانت هى السيدة فولبانك تجلس صامتة لتراقب كيف سيتصرف معها. ولكنه يتذكر صورة السيدة العجوز القبيحة ويتحدث عنها، فتشعر السيدة فولبانك بالإهانة وتتركه.

تجرى أحداث هذا المشهد والفصل الرابع بأكمله فى منزل السيد فيبل، بعيدًا عن مسرح السيدة فولبانك. وتجرى أحداث تجربتها المسرحية ومَشاهِد الأقنعة داخل غرفتها. وبعد أن انتقم جيمان، قامت بإجراء حوار مطول مع زوجها. تمتلئ المسرحية بأصداء من أعمال شكسبير. وتعمل السيدة فولبانك على عجز زوجها باستدعاء هوتسبار Hotspur لجليندوار Glendower (هنرى الرابع، ٥٣-٥٤). يقول السيد كاشيوس إن: "الزفاف يُعد ازعاجًا للحب، فهو يستدعى شجاعة الرجل" فتجيبه:" ولكن هل ستلبى هذا الاستدعاء؟" (٨٦ [60]). ولكن بينBehn هنا تسخر من عجز كاشيوس الأخلاقى وليس الجسدى، فى مقابل فضيلة السيدة فولبانك. فهى لن تمدحه ولن "تبرر شرفها طالما لا يوجد من يشكك فيه" (٨٧ [60]) مثلما فعلت جماعة السيدة فيدجت الفاضلة وأصدقاؤها فى زوجة الريف. وتعترف السيدة فولبانك:

لا نستطيع مقاومة رغباتنا يا سيدى

مثل عدم استطاعتنا منع الضوء أو الزمن

و لكنى أستطيع حفظ فضيلتى [(61)87].

فهى تقول إن باستطاعتها التحكم فى جسدها رغم أنها تحب رجلاً أصغر، فهى يمكنها الحب بإخلاص. وعندما يلمح كاشيوس أنه يمكن أن يصرف النظر عن خيانتها ، تتبهه لإمكانية كرهها له إذا أصبح دَيُّوثًا. وبين Behn هنا تسخر من أخلاق كاشيوس الذى يريد تحويل خيانة زوجته لخدمة مصالحه الخاصة.

وفى النهاية، يندمج عدم استقرار السيد كاشيوس مع جيمان، تَمِّيمة حظه. ثم تظهر السيدة فولبانك مثل ديدمونة الفاضلة، متخفية فى شخصية امرأة متحررة فى عصر الإحياء وتردد اللحن التراچيدى لإيميليا، عندما تدرك أن زوجها لم يَصُنْ شرفها:

جيمان: لقد عرض كنزه مثل الهندى الأحمق وقايضك بشىء تافه.

السيد كاشيوس: أيها الشرير المخادع!

السيدة فولبانك: أَفعلَ زوجى هذا؟

جيمان: بحق الحب، لقد كان هو القَوَّاد ويَسَّر السبيل كى أشاركك الفراش.

السيدة فولبانك: زوجى! زوجى الحكيم العاقل![(66)93-92]

ولكن السيدة فولبانك ليست بطلةً مصيرُها الموت. فهى تردد فى حضور زوجها عهدها بعدم الزواج، فتركع على ركبتيها وتقول:" بحق كل ما هو عادل ومقدس، أتعهد بالانفصال عن فراشك" (٩٣ [66]) وهى لحظة تاريخية لإعلان استقلال المرأة. ومثل تعهد كلاريسا بألاَّ تعود للافليس بعد الاغتصاب وترك نورا لزوجها فى مسرحية "بيت الدُّمْيَة A Doll's House" بعد مسرحية بين Behn بقرنين من الزمان.

تمثل أغنية السيدة فولبانك فى الفصل الثالث "الوعظ الأخلاقى" فى المسرحية. وقد استغرقت هذه المسرحية أربعة أعوام كى تقدمها بين Behn بهذا الشكل، وكى تعرض وجهة نظرها المتفردة عن الفضيلة بجانب وجهة نظر الرجل فى إطار مسرحى ساخر، مع تقديم نموذج السيدة فولبانك التى تمثل المرأة الشاعرة.

الجزء الثانى

الرغبة المطاردة:

المرأة والحركة النسائية فى مسرحيات الرجال

اغتصب امرأة عَدُوك

الدّيوث كصراع طبقيّ فى كوميديا الإحياء

ج. دوجلاس سانفيلد J. Douglas Canfield

كبش أسود عجوز يجامع نعجتك البيضاء

إياجو فى "عطيل" ١، ٨٩ - ٩٠.

ولذلك لا تجعل الرجل يسرع للعودة للوطن إلى أن يجامع زوجة الطروادى؛ كى ينتقم لهيلين حتى تهرب من أحزانها - نيستور في" الإلياذة" لهوميروس ٢، ٣٥٤ - ٥٦.

يغتصب الجنود الصرب النساء بطريقة منظمة مثل الجريمة المنظمة؛ لتدمير تعداد سكانى مسلم بأكمله وهدم ثقافة مجتمع والكرامة الدينية والتقاليد - دوراكيولا "اغتصاب نساء البوسنة والهرسك".

لقد جامعها وقد تلقَّت هى ذلك- كونتينتيوس شورلى وهو يرى زوجته تُعاشَر أمام عينيه فى "العدل المشتت" لينارد، ١، ٨.

فى الحرب - قديمًا وحتى الآن وبعد الاحتلال- يتشابه المعتدى مع المحتل فى محاولات فرض السيطرة على العدو ليس من خلال الأسوار والقيود فقط، ولكن بمعاشرة زوجة العدو. ولقد اخترت هذا الفعل لأنه يشير للجماع بين الحيوانات بما فيه من وحشية وسيطرة. تصف سليڤانكا دراكيوليك Slavenka Drakulic

الاغتصاب المنظم فى البوسنة والهرسك وصفًا حادًا بأسلوب علم النفس: فهو محاولة لتدمير الكمال الثقافى للعدو بإفساد سلالته بإدخال سلالة عدوه، كما يؤدى هذا إلى الخلط فى السلالات والأنساب. فسخرية إياجو من برابانيتو يضيف بعد الخوف من خلط السلالات والخوف من سلطة الآخر. وحزن كونتينتيوس شورلى Contentious Surly تحول لعذاب لخوفه من السيطرة الطبقية، فهو نموذج لشخصية عصر الإحياء ويوصف بالعجز القاسى فى وجه الفارس الذى خدع زوجته.

أهتم بهذا الموضوع المحزن؛ لأنه لم يُفسَّر جيدًا فى دراما الإحياء. فقد خطط جون هارينجتون John Harrington لفرع من كوميديا الإحياء وهو "الكوميديا التشاؤمية"، وكان يهدف إلى مناقضة هذه المسرحيات بكوميديا الثائى الخليع. وهو يشير أن الدَّيُّوث يُعد محوريًا فى هذه الكوميديا التى تتحدث عن "سيطرة زير النساء" (انظر: سميث، الفصل الرابع). وهو يعنى زير النساء الذى يرافق سيدة ملائمة له؛ ليشير بشكل غير مباشر للصراع الطبقى فى كوميديا الإحياء والذى تم تجاهله فى النقد. والصراع الطبقى هنا يشير لمعاشرة ذوى الطبقة المسيطرة لنساء الطبقة المتوسطة.

وأنا هنا لا أستخدم الصراع الطبقى بشكل عشوائي، فقد حوَّل مايكل فوكانت هذا المفهوم ليشير إلى السياسة فقط والتى تُعد امتدادًا للنضال والحرب (٩٠-٩١). وهو ملائم للفترة التى جاءت بعد عودة الستيوارت ونضالهم المستمر من أجل السلطة. يكتب فوكانت: "إذا كانت السلطة السياسية هى التى تضع نهاية للنضال والحرب وتضع حكم السلام فى المجتمع المدني، فهذا يشير لقدرتها

على وقف تأثير الحرب. فدور السلطة السياسية هو إعادة صياغة هذه العلاقة من خلال نضال صامت، وإعادة صياغته فى المؤسسات الاجتماعية والفروق الاقتصادية واللغة وداخل كل فرد منا" (٩٠). وتُعد دراما الإحياء إحدى هذه المؤسسات الاجتماعية التى تواصل هذا الصراع الطبقى فى إنجلترا إلى هذه الفترة. فالصراع فى دراما الإحياء - مثل الصراع فى المجتمع الإحيائي- يمكن اعتباره امتدادًا للحرب الأهلية بين الطبقة الإقطاعية القديمة والطبقة البرجوازية الناشئة، أو بمعنى أدق بين البلاط الملكى والمدينة وحلفائهم ضد مدينة لندن وحلفائهم من بين الطبقة الأرستقراطية.

وقد قمت من قبل بدراسة الطرق التى تمت بها صياغة فكر عودة الستيوارت فى مسرحيات عصر الإحياء الملحمية والتراچيكوميدية والتراچيدية السياسية فى ذلك العقد (١٦٧٩-٨٩) (انظر: سانفيلد Canfield) "الأهمية" و"الفكر النظري" و"موقف الملكيين الدرامى الأخير"). ويمكننى الآن مناقشة الصراع فى كوميديا الإحياء وارتباطه بنفس الصراع الطبقى وصياغته بنفس الفكر، ليس من خلال اللغة فقط ولكن من خلال لغة الجسد للأداء المسرحى ومن خلال الجسد نفسه بالطبع، حيث يسيطر الفرسان على الأجساد الناقصة والعاجزة وحيث يصبح جسد المرأة هو أرض النزاع للسيطرة الطبقية ورمزًا لإنجلترا نفسها كأرض الصراع. ورغم ذكاء هذه المرأة ورغم قدرتها الجنسية، إلا أنها فى هذه الحرب بين الرجال تُعد هى النقيض لهم.

وتقدم هذه الكوميديا من بدايات السبعينيات من القرن السابع عشر هذا الصراع الذى يهدم العداء وعنف الديوث المنحرف فى كوميديا الإحياء عن أزمة

النفي. وفى آخر صراع للسلطة فى إنجلترا، تلألأت الثورة بالفائزين عندما تعقدت أزمة النفى فى أكسفورد، فحوّل كُتّاب الكوميديا الديوث لمثال انحراف السلطة. فتم إنتاج " دَيُّوث لندن The London Cuckolds لإدوارد رافينسكروفت Edward Ravenscroft فى نوفمبر ١٦٨١ و"مُدوَّر الرأس أو السبب الجيد الرئيس القديم The Roundheads or The Good Old Cause لأفرا بين فى ديسمبر و"الملكي The Royalist لتوماس ديرفى فى يناير ١٦٨٢، و"سياسات المدينة City Politiques" لجون كراون John Crowne التى كان من المفترض أن يتم إنتاجها فى يونيو ١٦٨٢ وتأجلت بسبب الرقابة حتى يناير ١٦٨٣ . وكل هذه المسرحيات صورت الديوث بالويج الأحمق الجبان العاجز الذى يتطفل على السياسة،بينما صورت الفارس بالتورى الوسيم المرح المتحرر القادر الذى يستحق السلطة والسيطرة، والمرأة بالمرح والجاذبية والقدرة الجنسية والانجذاب للرجل المتحكم والمالك للسلطة. وكان الفرسان يجامعون زوجات أعدائهم أمام أعينهم ويجبرونهم على قبول ذلك. وكان الممثلون يؤدون تلك المشاهد أمام الجمهور الذى يتضمن بعض الديوث، كما لو كانوا يسخرون من السيطرة الطبقية.

تُعد مسرحية "دَيُّوث لندن" أكثر تلك المسرحيات انفتاحًا سياسيًا. تدور أحداث المسرحية حول ثلاثة أزواج: وايزاكر Wiseacre ودودل Doodle، وداشويل Dashwell، الذين يصبحون دُيَّثًا من خلال الحصانة التى بتمتع بها ثلاثة فرسان، هم: تاونلي Townly، ورامبل Ramble ولافْدَايْ Loveday. وتغرى هؤلاء الفرسان زوجتان ثوريتان، هما: يوجينيا Eugenia وأرابيلا Arabella

وزوجة جاهلة من الريف تُسمى بيجي Peggy. تتنبأ أرابيلا بمصير بيجى فزوجها لن ينجح فى أن يدعها جاهلة: "هذا ليس عصر الحمقى من النساء" (٤٥١). ثم يعلمها رامبل "واجب الزوجة"، وهو إشباع رغبة الرجل وخيانة زوجها. وعندما يرحل زوج أرابيلا لعمله لا يودعها إلا بقبلة (مما يشير إلى تجاهل هذا النوع من الأزواج لمشاعر المرأة وتفضيل عمله). وتشير هى إلى أن ذلك يؤدى إلى انحراف طبقى: "لديَّ الآن شهر أحتفل فيه بغيابه" (٤٥١). وهى تشير بذلك إلى قضاء هذا الوقت مع تاونلى، ولكن لا مانع من قضائه مع رامبل إذا صادفها. ويتقابلان علانية ليمارسا الفجور:

رامبل: لديَّ إيمان وأمل أنك تخدعيننى، أتمنى أن تكونى واقعة فى حبى وتمنحينى ما توفرينه حتى غياب زوجك.

أرابيلا: فلتتنبه أيها البائس التعيس. سأذهب الآن إلى حجرتى وأبدل ملابسى وأخلد إلى الفراش، وإن كانت لديك الجرأة اتبعنى إلى هناك وسترى قوتى وعاطفتى التى ستجعلك تلهث حتى تتركك خائفاً من مواجهة أية امرأة.

رامبل: فلتسمعيني، إذا ذهبت إلى هناك فسأتبعك وأمارس معك الحب. .[481-82]

وتسعد أرابيلا بتقليل شأن زوجها عندما تجعله يقفز على مقعد صغير مثلاً (٥١٧)، وتسعد أكثر عندما تسخر من أوامره وتساؤلاته عندما تجيب عن كل سؤال بكلمة لا. وهى تتلاعب بالأسئلة والشك حتى تقود تاونلى للفراش معها.

وتمتلك إيوجينا نفس روح الدعابة والشَّرَه عندما تخطئ تاونلي؛ ظنًّا منها أنه رامبل. ثم تخدع داشويل بأن تجعله يجلس فى الحديقة ويتخفى فى ملابسها لينتظر لافداي، بينما يمرحان هى ولافداى فى غرفة نومه. ويتضح من الحوار التالى بين رامبل وتاونلى أن داشويل يستحق هذه المعاملة:

تاونلي: ما شكل زوجها؟

رامبل: محامٍ أحمق فى المدينة، مواطن كادح متوسل يملك القليل من القانون والكثير من الخداع واللؤم جعلته صاحب الكثير من الأملاك.

تاونلي: متوسل! فلتجعل هذا الوغد ديوثًا لهذا السبب [55- 454].

تتبين هنا السياسات المحلية، فالمتوسل هو الذى يدعم شكوى المنع. ويحدد داشويل نفسه عندما يحتج "لتجعل أول المحلَّفين الجاهلين ديوثًا" (٨٢٨) يقصد هنا أول المحلفين فى محكمة شافتسبري. فعندما يرتدى داشويل ملابس النساء، يجلس فى الحديقة ويُدّعى "عاهرة متخفية" (٥٤٣)، أى رجل يقوم بأعمال المرأة المنزلية. وعندما يكلفه لافداى بعمل، يرمز ذلك إلى تحوُّله لمعاشرة الرجل المسيطر. وقد أشار راڤينسكروفت فى المسرحية مرتين للملك، فى المرة الأولى عندما تسخر أرابيلا من زوجها وتجعله يقفز على مقعد صغير "من أجل الملك" و"من أجل الملكة" (٥١٧). وفى المرة الثانية عندما تحتج بيجى على زوجها وتعتقد أن "السيد المهذب" الذى يقبِّل يدها علانية "يمكن أن يكون هو الملك، فهم يقولون إنه لطيف" (٤٧٤). وهذا يشير بشكل غير مباشر لتشارلز الثانى ويربط الفرسان بالبلاط الملكي؛ لإيقاع عقاب مَلَكىّ بهم لمعاشرتهم زوجات أعدائهم. وكان واضحًا

أن تشارلز كان يتباهى بقدرته الجنسية كدليل على السلطة الموروثة. يقول رامبل:

كل الديُّث فى المدينة

ولكن ماذا يثير غضب الشاعر؟

ربما المحلَّفون الجاهلون الحمقى

ولذلك يهتم نبلاء المدينة

بل، يوجد الكثير منهم يتصفون بالأمانة والمرح بإخلاص

وكى يسجل ذلك فى تاريخ مجدهم

لا يوجد أى ديوث ينتمى لحزب التوري

يمكن أن نجعلك ديوثًا ولكن لا يمكنك أنت ذلك، فنحن الطبقة المسيطرة ولذلك نستحق نحن الحكم.

تحلل مقالات روبرت ماركلى Robert Markley عن مسرحية بين Behn: "مُدوَّر الرأس"، السياسة الجنسية فى هذه المسرحية. وسأذكر هنا أن فرسان بين Ben يُشار إليهم طوال المسرحية بـ"النبلاء" الذين فقدوا ممتلكاتهم ويرون أن جنرالات كرومويل لا يستحقون الحكم. ويعتبرون معاشرتهم لزوجاتهم "دليل على انتقامهم ودفاعهم عن قضيتهم" (١:٣٨٩)؛ خاصة إذا أستطاع لافليس معاشرة لامبرت عشيقة كرومويل السابقة. ويرى الديُّث أن استحواذ الجنرال چورچ مونك

على مدينة لندن يُعد اغتصابًا، فقد جعلها متاحة لكل وضيع ليراها، بمعنى أن كل مواطن خائن يستحق أن يصبح ديوثًا. ومدينة لندن نفسها تستحق الاغتصاب لخيانتها وأن يستحوذ عليها الرجال الحقيقيون فى إنجلترا، أى المؤيدون لحكم الملك. وبالطبع، يرمز جسد المرأة هنا لأرض الصراع، ويُعد الاغتصاب سلاحًا حربيًا بين الرجال. ورغم أن كاتبة المسرحية امرأة، إلا أن المسرحية تعيد المرأة لمكانتها الفعلية كخاضعة للرجل الحقيقي.

ومِثْلُ بين Behn، قدم ديرفى مسرحيته "الملكي" خلال فترة خلو العرش، وكان يهدف "للتذكير بالماضى أو توضيح ضرر المستقبل والممارسات الوحشية"، فخطر الجمهوريين فى الماضي- مثل خطر الويج فى الأزمة الحالية- يُلخَّص فى المقطوعة التالية من أغنية مرحة للنائب المخلص بروم. مع ملاحظة ترابط المعانى السياسى والجنسية:

سيكره اسم السيد

أو يكون أخًا لكل إنسان

ما الحكمة للكنيسة أو الدولة

فى أن يحكم الرجل أخاه الرجل؟

ونحن جميعًا اشتركنا فى التصويت والسرقة

وحددنا كل درجة

ستجعل بناتهم الشابات ساقطات

ونرتفع نحن [50].

لن يتم تدمير الفوارق وحسب، ولكن سوف تُغتصب نساؤنا وتختلط أنسابنا. ويتضح موضوع المساواة فى مَشاهِد الطبقة الفقيرة، عندما يأتى سلوش وكوبيهولد Slouch and Copyhold إلى لندن لممارسة إحساس الارتقاء والسمو، فقط بتصادمهما مع قَوّادى الملك والخدم الطُّمُوح. يقول كوبيهولد: "إذا استمرت هذه الأفعال فسيحل البلاء على كل اللقاءات السعيدة، لماذا لا يعرف أحد من هو مالك الأرض أو من هو الجندى ومن هو الملك" (٢٦). ويتجادلان عن عدم وجود ملاذ فى القانون، فالأقوى هو الذى يحكم "فقمة القانون ومصدره" هو تشارلز الأول الذى "ينزف" (٢٧). والاغتصاب الطبقى يمكن أن يرمز للمساواة البروتستانتية وسيطرة "الطبيعة" للطبقة الأرستقراطية. ولا يوجد فرق حقيقى بين الاغتصاب الطبقى فى الطبقات الفقيرة، والطبقات الأرستقراطية، فكلاهما نوع من السيطرة يتخفى بأية لغة من الشرعية وحتى الدينية.

يركز ديرفى على الصراع الجنسى والديوث كانتقام ظاهرى وكسلطة عارية فى الحقيقة، فالمتحرر الملكى هيرتال Heartall يغرى أولاً ابنة أخى رئيس لجنة فض النزاعات السيد أوليفر أُولدكَتّ Oliver Oldcut، ثم يخدعها أمام القاضى الفاسد پول أثيرسايد Paul Eitherside فى ليلة زفافهما. فقد جعلت القاضى يتعهد بحفظ أمر زواجهما سرًا ويخفيه عن عمها وفى الوقت نفسه تعطيه مفتاح غرفتهما. ولأنه لا يستطيع مقاومة رغبته، يذهب إلى غرفتها ويجدها مع حبيبها

فيوقف هايرتال ويخطط للاستيلاء على ميراثها وطردها. ولكن عندما يطالب عمها بالميراث، يفاجئه أنها لا تملك مالاً، وفى الوقت نفسه يكون قد أعلن عن نفسه أنه ديوث.

وبسبب حجز أُولْدَكَتْ ومصادرته لأملاك السيد تشارلز كينجلوف Sir Charles Kinglove، يقرر الأخير أن ينتقم منه عن طريق زوجته كاميلا، التى تشبه كل نساء المسرحية فى إعجابها بالفرسان، ودائمًا ما تصف زوجها بأنه عاجز وتعلم أنها "مخلوقة كى تمتلك ثروة كبيرة" (١١). وتتذكر للسيد تشارلز أنها "رغم تقييدى بهذا الجرثومة، إلا أنى أحمل دمًا ملكيًا فى عروقي" (٣٥). ويتحدثان فى سعادة فى ثُنائيّ:

السيد تشارلز: يجب أن (تحملى دمًا ملكيًا) فأنا متأكد من ذلك، إنك مخلوق جميل ورقيق، ومَنْ مثلك من المؤكد أنه يحمل دمًا ملكيًا. وزوجك هذا هو سبب عارك.

كاميلا: إنه عارى بالفعل، وهو زوجى ظاهريًا فقط.

السيد تشارلز: وبينما أنك زوجته ظاهريًا، يجب أن تصبحى عشيقة فارس.

وتُعدُّ مسرحيتا "مُدوَّر الرأس" و"المَلَكِيّ" رمزين للسيطرة الطبيعية للملكيين. ومرح المرأة يرتبط برغبتها ويشير لملائمتها لمرافقة فارس. فمنذ كتاب "الفكر الألماني" لماركس ونحن نعلم كيف ننقد النظام الحاكم الذى يصور أساسياته باعتبارها عالمية وطبيعية. ولكن الأساس الحقيقى هنا يتعلق بما يطلق عليه

نيتشه الفضيلة، فى كتابه "نسبة الأخلاق" - قوة سلطة الرجل المطلقة - فولاء المرأة هنا مثل ولاء الأرض قِبَل السلطة، التى نجحت فى وصف نفسها باعتبارها أمرًا طبيعيًا وشرعيًا.

ويتفق السيد تشارلز وكاميلا على خداع أولدكّت بجلب اثنتين من أسنانه وتسليمهما للسيد تشارلز وتثبيت شيء مثير على أنفه، وهذه التصرفات لها رمز للتشويه، ثم يجعلانه يشاهدهما وهما يتعانقان بينما يجلس فى ظل شجرة ساحرة ويعلق على مشهدهما: "والآن، ما هذا؟ إنه يقبّلها وهى تعانقه.. أيها الكولونيل، لماذا تفعل ذلك؟ أيها الحيوان، لماذا تؤلمها؟" (٥٦). والإشارة للحيوان هنا توضح القسوة وتنفى أى معنى للشرعية.

لا تنتهى المسرحية بإعلان كل ديوث عن نفسه ومخاطبة الجمهور. وهاجم ديرفى الويج الموجودين فى الجمهور ويقول إنهم يجب أن يرفضوا الإباحية والزنا، ويدفعهم فى النهاية لمشاهدة الحزب الذى ينتمون إليه وهو يُهان جنسيًا من خلال مجموعة من الاستعارات.

تقدم المسرحية رموزًا سياسية أخرى للإخلاص. ففى بداية المسرحية يظهر فى منتصف المسرح شجرة ملكية كرمز لشرعية سيطرة الستيوارت. والشجرة رمز معروف، فقد أخفت تشارلز الثانى، بعد معركة ووسيتر وساعدته فى الهرب من قَتلَة الملك. والرمز الآخر يتمثل فى شخصية فيليبا Phillipa، الوريثة الثرية التى تحب السيد تشارلز الثاني، ولكنه يهجرها لأن والدها يصبح خائنًا. وعندما كان تشارلز فى حاجة لألفين من الجنيهات وهو فى المنفى، لم تتردد فيليبا فى

إرسالهما له. ثم يعود إليها السيد تشارلز فى النهاية ليمثلا اتحاد "الملكية الإنجليزية العظيمة" (٦٣) مع أرضها المخلصة. ورغم رومانسية فيليبا فهى تُظهر نفس ولاء زوجات المدن، فالولاء يُعد عنصرًا هامًا لتكوين ذاتية المرأة.

ويقدم كراون فى مسرحية "سياسة المدينة" تطور الصراع الطبقى بشكل مركز، مما أدى إلى تأجيل تقديم المسرحية إلى شتاء عام ١٦٨٣ . ويتغير المكان من نابلس إلى لندن حيث يتحدى الثوار الحكومة ويتسلحون ويحرضون على الثورة والعصيان. وحاول النقاد تعريف العديد من الشخصيات باعتبارها تمثل أفرادًا معينة خلال فترة أزمة المنع. والعديد من الشخصيات تميز شافتسبرى والبوديست يمثل سيلينجسبى بيثيل، أحد ويج لندن، الشريف الجرىء خلال الأزمة. ويمكن أن يمثل نائب الملك دوق يورك، ويمثل الفرسان پاكينجهام وروشيستر.

ولكن من الضرورى الانتباه لتمثيل هذه الشخصيات لأنماط معينة، فبارتولين لا يمثل مجرد شخصية محامٍ؛ ولكنه محام فاسد يمكنه بيع آرائه من أجل المال. ويمثل ذلك نوعًا من الدعاية السياسية للملكيين الذين يدَّعُون أن حزبهم يملك القوة والسلطة الحالية. فعندما أخبر الحاكم بوديستا أنه لن يجعله فارسًا حتى يثبت نفسه، هدده بوديستا وقال:

إذا كان هو بهذه الحِدَّة والقسوة، فسأكون أنا أشد قسوة

فسوف أصبح مثل العاصفة التى تحوم حول رأسه ثم تعصف به

و سوف أنقل أصدقاءه من منازلهم إلى السجون

فاعزلنى وأرهبنى كما تشاء

فالويج مثل الشيطان الذى يمكنه طرد القسيس (١٣٣-٤١).

فقد تم تصوير الويج كمنافق دينى. وكما يذكر د/سانشى أن" الصلاة تعد أحد أشكال إسعاد الجمهور" (٢٨٩). والمعركة القائمة بين المتنازعين على تولى الحكم، كان يتم تصويرها فى المسرحية باعتبارها حربًا من أجل الاستحواذ على الأراضى والأملاك. ورغم انتقال إنجلترا من بلد زراعى إلى بلد صناعى إلا أن الأراضى أصبحت رمزًا لتهديد الطبقة الأرستقراطية وظهور الطبقة البرجوازية. كما تحول النزاع على الأراضى إلى نزاع على النساء، فقد أصبح هناك اهتمامٌ كبيرٌ بخداع الزوجات للاستحواذ على أراضى أزواجهن. ومما يثير الضحك فى هذه المسرحية ادعاء الفرسان أن هدفهم هو الإصلاح، بينما يمارسون العديد من الخدَع لتشجيع النساء على خيانة أزواجهن.

وتنتهى المسرحية بدفاع الويج عن أنفسهم بنفس الأسلوب المنافق والخائن؛ مما جعلهم عرضة للسخرية والاستهزاء. فالديوث لا يمثل فكرة عن السيطرة الطبقية؛ ولكنها تتحدث بشكل أكبر عن السيطرة النوعية. فالمرأة تمثل سلطة الأرض والأملاك؛ مما يعرضها لخطر الاغتصاب. وبذلك يتضح أن المرأة لم تتحرر ومازالت مجرد أداة تحت سيطرة الرجل.

المامايد مازالت حية:
إرادة المرأة وهُويَّتها فى مسرحية درايدن:
فتح غرناطة *Conquest of Granada*

كاثرين م. كينسى *Katherine M. Quinsey*

لا ينتبه الكثيرون إلى أن مسرحية چون درايدن John Dryden "فتح غرناطة" تقدم نقدًا نسائيًا لسيطرة الرجل. فالشخصيات النسائية الرئيسية فى المسرحية تتضمن أكبر عدد من الأساطير التقليدية عن الخير والشر عند المرأة، وكان اسم البطل مثالاً لجمال اللغة على مسرح عصر الإحياء قبل الطبعة الأولى لهذه المسرحية. تحاول المسرحية إعادة تعريف الهيكل الاجتماعى والمَلَكيَّة، ومناقضة ذلك بتحول نموذج الثورة والثورة المضادة حيث لا يمكن الدفاع عن مكانة الملك والزوج والأب بحكم القانون، وحيث تُهاجَم لغة هذه السلطة باعتبارها مخادعة واستغلالية واستبدادية. وبذلك تؤدى إلى نقد ذى حدين وتأكيد على سلطة الهيكل الاجتماعى وعرض زيف بعض المؤسسات الاجتماعية والسياسية، بينما تؤكد على الهيكل الاجتماعى "الطبيعي". ومن خلال هذه المناقشة، تركز مسرحية "فتح غرناطة" على هُويَّة المرأة، ومقارنة الهوية التى منحها لها الهيكل الاجتماعى بالهوية التى تحققت من خلال التعبير عن ذاتيتها وإرادتها.

يظهر التركيز على المرأة فى جُزْءَى المسرحية، حيث يتم تبديل الهيكل الاجتماعى المتصدع بالنموذج النسائي. وفى إطار هذا التبديل، تقوم الشخصيات

النسائية بدور مسيطر فى إعادة الروابط الاجتماعية والعائلية، ويتم إعادة تحديد وكشف أدوار الرجل والمرأة ويتم إنشاء المفاهيم والعلاقات الخاصة بالهوية على أساس جديدة. ويميز المسرحيةَ التركيزٌ الذى تم منحه للشخصيات النسائية فمعظم أدوار القيادة - رغم تحديدها - تقوم بها المرأة فى المسرحية وبذلك تعكس هذه الظاهرة الرغبة فى جذب جمهور من النساء للمسرحيات الملحمية، وطبيعة التركيز على تقاليد المرأة الرومانسية الشجاعة التى تتبين من خلال الأحداث (رايتر 40 - Righter,138). وتعرض المسرحية بشكل محدد ذاتية المرأة وفرض سلطة الرجل عليها. ويقتبس درايدن فى مسرحيته التقاليد الرومانسية لمصادره، "الماهايد Almahaide" لجورج دو سكودري George de Scudery، والحروب "الأهلية فى غرناطة Los Guerras Civiles de Granada" لبيريه دو هيتا Perez de Hita، بعدة طرق حتى يحدد التركيز فى مسرحيته على معارضة مكانة المرأة والسخرية منها، فقد أضاف درايدن، على سبيل المثال، قصد محاولة إغراء ألمانزور Almanzor ومحاولة اغتصاب زوليما Zulema للقصة التقليدية لمحاكمة السلطانة بتهمة الزنا، وبذلك يوضح الأشكال المختلفة لسيطرة الهيكل الاجتماعي. كما طور شخصية ألماهايد (روبر 414 , Roper)، وجعل من الصراع الذى يجرى داخلها وخارجها موضعًا لهذه الموضوعات. كما جرد تقاليد الرومانسية من الناحية النفسية والناحية السياسية.

كما تبعد المسرحية عن تقديم البطلة الرومانسية على الساحة البطولية حتى يمكنها تقديم قضية هوية المرأة وذاتيتها داخل الهيكل الاجتماعي، فالبطلات المثاليات فى أعمال توماس كيلجرو Thomas Killigrew ووليام دافينانت

William Davenant يظهـرن كقـائدات للرجـال فـى المعارك وكـمـثـال للفضـيلة.
فعقل المرأة وإرادتها يرتبطان بتقاليد الهيكل الاجتماعى. فعلى سبيل المثال، لأنّثى Lanthe فى "حصـار رودس Siege of Rhodes" لكليـجـرو التى تُظّهـر عـاطفـتهـا الفريدة فى فضيلتها كزوجة، حتى إنها تلوم نفسها على الاستياء من غيرة زوجها (٢٥). ويبتعد درايدن من خلال مسرحية "فتح غرناطة" عن تقديم المرأة؛ خاصة فى المسرحيات الملحمية. فقد كان هناك جدالٌ حول البطلة الفاضلة فى دراما درايدن الملحمية والتى تظهر كمؤكدة لذاتها فى إطار الفكر المجتمعى المحافظ (إيڤانز، ١٦-١٧). وسوف أناقش فى هذا المقال مقاومة مسرحية "الحب المستبد" Tyrannick Love لهـذه المثـاليـة، وتبـاعـد مـسـرحـيـة "فـتح غـرناطة" عن هذا النموذج فى تقديم ذاتية المرأة ومقاومة هذا الفكر.

توضح مسيرة شخصيتَىْ ألماهايد ولينداراكسا Lyndaraxa قضية استقلال المرأة وإرادتها وهويتها. فهما توضحان الأسطورة الذكورية التقليدية عن المرأة، فلينداراكسا تمثل وجهة نظر المرأة عن الإرادة السياسية المكيافيليّة والفردية المفرطة، وألماهايد تمثل نموذج التضحية بفضيلة المرأة. ورغم تأكيد الشخصيتين على قيم الهيكل الاجتماعي، تنقلبان ضد هذا الهيكل وتتحديانه. وتتوقف قوة شخصية ألماهايد بسبب الصراع بين تأكيدها على إرادتها وهويتها والسيطرة المعتمدة عليها من قبَل المجتمع الحاكم. فمحاولاتها لبناء نفسها طبقًا لتقاليد الزاوج توضح عدم ملاءمة هذه التقاليد وقربها من تدمير ذاتها بسبب إدراك ذلك؛ ولذا تعزل نفسها عن الدور الذى فرضه عليها المجتمع وكل توقعات الرجال كى تعلن عن هويتها الخاصة. وفى النهاية، ورغم بناء هيكل اجتماعى نسائى

جديد وإنهاء الصراعات، تصبح ألماهايد محايدة وتتراجع عن رغبتها فى تأكيد ذاتها واستقلالها، إلى نفى تقاليد السلطة التى تراها جمادًا دون إرادة.

وتمثل ليندارا كسا إرادة المرأة المستقلة وتظهر كامرأة شريرة، فهى تخضع للوصف التقليدى السلبى للمرأة المسيطرة، فهى قاسية ومستبدة وعاجزة عن الحب، وتتحرك بدافع الرغبة فى السلطة فقط. وتتم المقارنة بينهما وبين ألمانزور (هيو Hughes, 91-101 كينج King,73-75؛ ألسيد Alssid 217) ، وتوضح ليندارا كسا أن قيَم البطولة عند الرجل تتحول إلى شر وانحراف أخلاقى عند المرأة. وسمو المرأة فى نظر المجتمع يتمثل فى زوجة الملك التى تتحدد هويتها من خلال هويته، وهذا هو أقصى ما يمكن أن تصل إليه المرأة. وتحول ليندارا كسا هذا المفهوم بتعريف نفسها كزوجة الملك المستقلة، بعيدًا عن الزواج الفعلي. وستصبح ملكة تمثل الرضا الذاتى الكامل، فالملكة هى شخصية تعيش "دون سيطرة" وتحقق السعادة لنفسها (١٤٦-٥٠). وعندما لا تتفق تقاليد الزواج مع مفهومها هذا، تتصرف بمفردها كى تصبح ملكة دون إيجاد زوج لهذه الملكة. وهى مكانة تسعى لتحقيقها على أساس قيادتها السياسية والعسكرية، حتى وإن كانت خائنة. وعند تحقيقها لهذه السلطة، تمحوها المسرحية باعتبارها نوعًا من الخطر، وتأتى أهميتها فى إطار مدح قيادة المرأة فى المعركة (٢٣٠-٣٥). ويتم اغتيالها ليس لعدم ولائها لحبيبها، ولكن لخيانتها لبلدها.

وخلال المسرحية، تصف ليندارا كسا نفسها عن طريق مقارنة واستخدام الصور التقليدية للمرأة وعرضها كمثال للزيف والخداع، وفى أحد المشاهد تتم المقارنة بينها وبين ألماهايد، فى استجابة كلٍّ منهما للضوضاء التى تُحْدثها ثورة

أَبْدالاً Abdalla فالماهايد تشعر بصدمة نتيجة لهذه الثورة، وتؤكد على وحدة الجسد والروح "الضوضاء، إن روحى تتألم مما أراه" (٢٥١). بينما تصف ليندااراكسا الصور التقليدية للمرأة، وتصور ذهولها وصدمتها نتيجة الحرب:

سوف أظهر مثل حظه الحسن

وذراعاى مفتوحتان وشعرى منسدل

وأطير للأمام من نطاقي

وسوف تجعل ابتساماتى من أَبْدَالًا أكثر من مجرد رجل

وتجعله ينظر لأعلى ويهلك إذا كان يستطيع ذلك (٢٦٥-٦٩).

وعندما يتم الضغط عليها من أجل الاستقامة الأخلاقية -ووعد لأبدالا- تتراجع ليندااراكسا لتقاوم الحركة النسائية المألوفة التى تقول إن المرأة لا تستطيع التفكير بشكل منطقي، وبذلك تنقصها مركزية العقل والضمير:

لا أعلم ماذا يخفى لى المستقبل

فأفكار النساء كلها مرتجلة

والرجال العقلاء، بحق

يفكرون مليًا

ولكن رجالنا نحن أفكارهم وليدة اللحظة (١٧٩-٨٣).

ويتضح كذب هذا الادعاء من خلال إدراك أبدالا لقوة تفكير ومنطق ليندراكسا "هذه الأفكار تُعَلّينها جيدًا، فأنت تقصدين الانتظار حتى نهاية الحرب" (١٨٤–٨٥). ورغم تصوير ليندراكسا باعتبارها تمثل "الجميلة القاسية" التى تدمر الرجل برغبتها فى السيطرة، يتضح شر طموح المرأة من خلال الصور التقليدية لخداع المرأة واستبدادها.

وبنموذج مشابه تستخدم ليندراكسا تقاليد الرومانسية من خلال إلغاء التفرقة بين الاستعارة والحس الأدبي: تعريف الحكم المطلق للعشيقة بحكم الملكة العسكرى والسياسي. فهى تستخدم لغة الملاطفة لتخدع المحب الذى يدرك الخداع، ولكن يُعرض التقليد بشكل أدبى ويعارض المشاعر الإنسانية الحقيقية، كما إن له تأثيره القوى عليها، فرثاء أبديلمليتش Abdelmelech للقسوة لا يُقصد به القسوة التقليدية للحبيب المطاردة ولكن القسوة العقلية الأدبية، وقوة ليندراسكا قوة حقيقية فهى قوة الحبيبة. وتتحول الخدمة المتواضعة لفرسانها إلى ما يصطلح عليه هيو بـ "غابة هوبسيان" (109) Hobbesian jungle، حيث تصبح السلطة هى المبدأ الأساسي. وأحد الأمثلة التى توضح هذا الاستخدام المركب وتدمير لغة الحب التقليدية تتمثل فى انتصار ليندراسكا على أبديلمليتش عندما ادعى القوة التى تدافع عنها. فتدخل ليندراسكا فى حرب أدبية – دفاعها عن القوة وأَسّر أبديلمليتش لها– وتطلقها فى صورة لعيد الحب وتخفى الفرق بين السلطة العسكرية ولعبها بقلوب المحبين:

فيجب أن تقلل هذه المُحبَّة من إبداعها.

ولكن يجب أن تدفعوا مصيركم أيها المحبون.

فهذه القسوة سوف تحفظ خجل فتاتي

فَلْيبدُ أنكم أخذتم ما منحته أنا سرًا (٤٩ - ٥٢).

تخفى تقاليد الرواية الرومانسية والنقاش فى الصالونات الأدبية عنا طبيعة الحب والجمال والصداقة (شوتيزر "ألماهايد" لسودري، ١١٢-١٥)، لعبة السلطة التى تتلاعب فيها ليندراسكا بحبيبها بسهولة، وتستخدم فى هذه اللعبة حياة الرجال:

ليندراسكا: فلتعكس أوامرك وتقبل حكمنا، فجنودى لن يستطيعوا الحياة بسبب جمالي.

أبديلمليتش: إذًا، سيكتسبون الحياة من صداقتنا (٦٩-٧١).

يرتبط هذا المشهد بخداع ليندراسكا وخداع الصورة، فهو يعكس الذات ويقارنها. وتقسم الاستعارة: دفع ليندراسكا لأبديلمليتش للاعتراف بحبه لها، ونجاحها فى اللعب بمشاعره حتى تمنح جنود أبدالا الوقت الكافى لإنقاذ الحصن، وينهى أبديلمليتش المشهد بتجريد الصور، تقسيم لعبة الحب، من حتمية الحرب وتحويلها لإهانة أدبية "رغم أنه ليس حصنك، إلا أن رجلك سيصبح لي" (١٣٥).

ورغم ما يبدو لها أنه فردية عدائية، لا يؤكد دافع ليندارلسكا ذاتية المرأة أو استقلال هويتها وإرادتها. فرغم أنها تلعب على الحَيْرة فى هوية المرأة، إلا أنها لا تؤكد استقلالها أو وجودها ومعظم ما تؤكد عليه أمور زائفة وخداعية، فهى مجرد تخطيط للمناورة والتلاعب ويبدو أن طموحها يرجع إلى الأشكال الاجتماعية الخارجية التى تنكر أية هوية داخلية: فأى رجل يمكنه التصرف طالما هو الملك. وبذلك يصبح الرجل والمرأة فى ظل سيطرة ليندراسكا الخارجية مجرد أشكال اجتماعية ليس لها معنى. فلقاؤها الهام بألمانزور - فى الفصل الثالث، المشهد الثالث، الجزء الثانى - يعرض تعريفين متناقضين للحب والإنسانية. فتعريف ألمانزور لا ينفصل عن الهوية "حبى هو روحي"، بينما لا تؤمن ليندراسكا بوجود الهوية والرغبة " كل ذلك مجرد رغبة"- فألماهايد ليست شخصية، ولكنها مجرد اسم يمكن أن يطلقه ألمانزور على أية امرأة تلائم رغباته. وبالفعل، تبدو ليندراسكا وكأنها تنقصها مركزية الذات. فهى تتحدث بعبارات مألوفة خاصة بالشرير المخادع: "ما هذا التركيب غير المتناسق بداخلي؟/حظ هائل وعقل محلق فى الهواء!" (٢٧-٢٨). فعواطفها ورغباتها مجرد انعكاس للأحداث الظاهرية:

عندما أفكر بصعوبة يمكننى أن أخمن

أن أفكارى قد تعددت نجاحاتها

مثل سيطرتى على حبى (٣-٥).

فكلامها يتضمن سخرية من تحول المرأة، فلا يوجد أى شيء داخلها. فهى بطبيعتها كشريرة تتضمن نقدًا لبعض تركيبات المرأة، وتثير التساؤل عن علاقات هذه التركيبات الاجتماعية بالهوية الداخلية.

تتضح هذه العلاقة بين هوية المرأة والتقاليد الاجتماعية فى حياة الماهايد، فهى دائمًا ما تؤكد على هويتها وإرادتها الخاصة وذاتيتها فى استجاباتها لحبيبها وزوجها ووالدها. ويظهر ذلك فى استجاباتها لعاطفة ألمانزور ومحاولتها لتحقيق دورها كزوجة فاضلة وابنة مطيعة. ويذكر هيو أن ألماهايد شخصية مُضلِّلة، ويُظهر عدم ملاءمة عالمها الرومانسى الأفلاطونى ومثاليتها فى الزواج للتعامل مع العواطف الإنسانية، بما فيها عواطفها الخاصة (١٠٣-١٤). فالتأكيد على الفضيلة يُعد جزءًا من محاولتها لتحديد هويتها وتعريفها من خلال تأكيد استقلالها عن سيطرة الرجل ورغباته. وكى تحقق ذلك، تبتعد عن نموذج الزوجة الفاضلة الذى يظهر فى أعمال درايدان الملحمية كما أشار إيفانز. ويبدو أن إيفانز يتجاهل التغيرات الهامة التى حدثت فى طريقة تقديم هذه الشخصية فى مسرحية درايدن.

وتقاوم بيرنيس فى مسرحية "الحب المستبد" تقديم فضيلة الزوجة بتطبيق المفاهيم المجردة بإحكام حتى تصبح فى إطارها المنطقي، وتعرض حبيبها لخطر الموت حتى تؤيد سلطة المستبد الذى يعقد المثاليات الملكية والزوجية. تطمس بيرنيس هويتها بالكامل فى إطار الزوجية - فهى لم تَعُدّ "بيرنيس" ولكن "زوجة ماكسميلين"- (١٦-١٨، إيفاينز، ١٤). وتعرض ذاتية متصدعة مشكوكًا فيها تعبر عن نفسها بخيال أفلاطونى كاذب مقلد (٣١٢-٢٨)؛ حتى تصبح أمرًا هينًا

لمبدعى مسرحية البروفة. ولكن ألماهايد شخصية واضحة بشكل أكبر وتلقى أحاديث معقدة مرحة، وهى الشخصية المحورية فى موضوع المسرحية. كما أنها تقدم عرضًا حيويًا لمفهوم فضيلة الزوجة التى تركز على علاقة ذاتية المرأة بهوية ودور الهيكل الاجتماعى الخارجي. وتجرى أحداث المسرحية بحيث تقدم محاولات ألماهايد للحياة طبقًا للأعراف الاجتماعية وتشكل عقلها وقلبها حسب متطلباتها. فألماهايد تعتبر أن هذه الأعراف تُعد تأكيدًا على إرادتها وهويتها. وبينما تنجح بيرنيس فى تدمير هذه الأعراف، تنفصل ألماهايد عن هذه التقاليد لتعلن استقلالها. وهى بذلك تشبه ألمانزور الذى يحمل بداخله نقدًا للقوانين الخارجية للهيكل الاجتماعي، ولكن باعتبارها امرأة فهى تمثل تحديًا لا يمكن إجابته. وفى نهاية المسرحية تتضح صعوبة إثبات هذه النموذجية الجديدة.

وفى ملاحقتها المطلقة بقوانين الابنة والزوجة، تعرض ألماهايد عدم توافق النموذج الاجتماعى وخداعه وتبديل الفكرة التقليدية عن "فضيلة" المرأة بإحساس قديم عن الفضائل الرزينة أو السلطة والكرامة الأخلاقية الموروثة. فعندما أمر والدها بتعليمها كى تعرف السعادة فى الزواج "ستتعلم بالقوة" ، تتحدث من منطلق ادعاء تتابع الهيكل الاجتماعى للتأكيد على هويتها وإرادتها:

إجبارك لى يا سيدى أمر لا تستطيع فعله

وحتى إن كنت تستطيع ذلك فهو أمر مستحيل

فإذا كانت القوة تستطيع إجبارى يجب أن تفكر باستحياء

أننى قد احتقرت السلالة التى منها أتيت (٣٢٨-٣١).

وهى هنا تصر على المكانة التى يضعها فيها المجتمع باعتبارها نواة للهيكل الاجتماعى، وليس كمجرد أداة لنقل الأملاك. وطمسها لهويتها ورغباتها داخل هوية ورغبة والدها، وزوجها، يؤكد استقلالها الأخلاقى وكرامتها كاستجابة لتملك الحب وشرعية الخضوع الذى يفرضه عليه الزواج: "فلتعلم أننى عندما تنازلت عن شخصيتى لم أنو بذلك التخلى عن عقلي" (١٤٨-٤٩). وهى تُظْهر مثالية الزوجة التى هى مثالية غير متوافقة مخادعة:

ولكنى أقدر أوامرك على حساب حياتي

فهو أمر مقدس للخاضعة والزوجة

وبالتسليم أننى نفذت هذا الأمر الظالم

يجب عليك أن تحبنى أكثر من ذلك حتى أطيعك (١٧٢-٧٣، ١٨٢، ٨٣).

وفى مشهد نفيها لكون بوبديلين ليس رفيقًا معها كما أخبرها المانزور، وتصف طيبته ورقته، يعلق بوبديلين على ذلك ساخرًا "يالزيف الحياة! يالفضيلة هذه الزوجة" (٧٨-٧٩). وهذه الفضيلة تتحقق فقط بإرادة الماهايد التى أكدتها من قبل: "نعم، سوف أقاتل من أجل حبي/فقلبى ليس ملكًا لي، ولكنى أملك تصرفاتى وأفعالي" (٢١٩-٢٠).

ويقترب هذا النموذج من النهاية عند تعرض الماهايد لاغتصاب واتهام بالزنا ومحاكمتها، ويتضح هنا أساس الانسجام الاجتماعى للمرأة حيث سكنها،

ويحاكمها باعتبارها وعاءً فاسدًا للدم الملكى حتى "تثبت" براءتها أو إدانتها من خلال استبداد الرجل. وبذلك يتضح ظلم وتصنُّع هذا النموذج، ويظهر ذلك من خلال مشهد الاغتصاب. ويثير المشهد التساؤل من خلال التوازى بين نوايا ألمانزور وزوليما والذى يشكل النقاش حول الخداع بين ألمانزور وألماهايد الذى يستخدم لغة الرومانسية للتذكير بصمت المرأة وعنف الرجل: "ربما لن يضيع حبي، فعلى الأقل هناك بعض النساء يتذمرن من القوة" (٢٥-٢٦). ويمثل رفض ألماهايد لألمانزور انتصار المرأة على عاطفتها والرجل المزعج. فهى تؤكد على شرحها فى هذا الحوار، ثم يمحو هذا التأكيد الاعتداء المفاجئ عليها. وبعد أن تصبح امرأة مغتصبة أو على وشك الاغتصاب، تتحول من مؤكدة لذاتها إلى خاضعة لرغبة الرجل الشريرة ولاهتمام الجمهور، كما أن شرفها تمحوه ادعاءات ألمانزور وبويديلين اللذين يحاربان من أجل شرفهما:

بويديلين: أيتها المرأة المغرورة الناكرة للجميل المخادعة!

ما هذا التغير الذى طرأ عليَّ وما هذا الوحش الذى صنعته!

لقد تم خداعى وتدمير شرفى وحبي!

ألمانزور: أتقول حبك وشرفك؟! لقد أصبح حبى وشرفى أنا أسوأ. ياللجحيم والغضب! ما الحق الذى تلعنه؟

إنك زوج غبي!

ما حبك أو شرفك هذا؟

أنا حبيبها وهى خدعتنى (٣٦٢ - ٦٩).

ولا يتم السماح لألماهايد بالتحدث حتى تثبت براءتها بنفس الطريقة المستبدة التى مارسها بوبديلين وألمانزور - جرأة الرجل والشجاعة العسكرية وباعتراف زوليما- كلمة الرجل. وعند هذه اللحظة فقط يمكنها استحضار القوانين المألوفة للعدل واللياقة الإنسانية:

هل يمكنك إنكار ما تقدمه قوانيننا

أيها الخاضع الحقير

وبكلمة تجعلنى غير مسموعة ومدانة وأعانى حتى الموت...؟ (١٣٩ - ٤٢).

توضح ألماهايد هنا أن سيطرة الرجل تنكر حق المرأة فى قوانين العدل الإنساني. ويتضح هنا أن ألماهايد تدمر الأمر التقليدى لصمت الزوجة، وتصر على حقها فى التحدث: "يجب أن أتحدث" (١٣٤). وهى ترى أن التحدث وتمثيل الذات أمران ضروريان لقوانين العدل بالنسبة للمرأة. (وفى حديثها تروى قصة زواجها من بوبديلين، وبذلك تعيد كتابة أحداث المسرحية من وجهة نظر المرأة. وهذا هو الحديث الذى ستبنى عليه دفاعها إذا ما سُمح لها بالكلام قبل ذلك). فالقوانين ترى المرأة مذنبة حتى تثبت عكس ذلك. ورغم أنه يسمح تبديل العدل الإنسانى ويساوى بين الإنسانية والمرأة، إلا أنه يُخْضع ألماهايد لاستبداد الرجل خلال المحاكمة، فهى ليست مدانة بشرفها ولكن بتصرف استبدادي.

المحاكمة تأكيد هوية الماهايد الداخلية التى تتطور خلال المسرحية تناقضًا مع محاولات الرجل لفرض السيطرة عليها. وحتى لقائها الأول مع المانزور واكتشافها لمشاعرها تجاهه، تخفى التأكيد على استقلالها:

إن عاطفتك مثل الخوف الذى يوقف آلامي

إنها تقاتل القوة وتعيد قوتى إليَّ

ولكن إن حاولت السباحة ضد التيار

يظل التيار سائرًا فى اتجاهه

وحتى إن ملكت أحزانك الجزء الأعلى

تتحرك أحزانى فى قناة أعمق داخل قلبى (٤١١ - ١٦).

وكاستجابة لمحاولات المانزور لمعرفة شعورها تجاهه، تؤكد الماهايد على سيطرتها وحكمها، وترى أن رغبته عدائية: "لماذا تلاحقه أفكارى السرية/التى إن عرفتها ستسبب لى ألمًا ولن تفيدك؟" (٤٣٦-٣٩). تركز هذه المناقشة على موضوع حريتها، وتتم مقارنة حب المانزور بالامتلاك. والتراجع عن القهر الاجتماعى عند الماهايد باعتبارها ملكية، وذلك فى استجابة لسؤالها المباشر: "فلتجبنى يا المانزور، هل أنا حرة؟" (٣٩٩). وتحديها لوالدها يحدد استقلال هويتها داخل هذه الحيرة، وتستخدم نموذجًا ذكوريًا للتأكيد على استقلالها عن سلطة الرجل:

إن روحى رقيقة فيجب أن تعاملها برقة

ولكن عندما ترتاح فى كفك المنبسط

تخدع عطشك مثل الماء الذى يأتيك ويهرب مرتين منك (٣٣٢ - ٣٤).

وينبع عذاب بويديلين من عدم قدرته على المعرفة ولذلك يمتلك طبيعة الماهايد الداخلية: "ياللسماء! ألم تكن ملكى فقط/لماذا لا تستطيع معرفة ما يجرى فى قلوب النساء؟" (٣٧-٣٨). وكل ما يستطيع امتلاكه هو الشكل الاجتماعى لعفة الزوجة وطاعتها. فهو يريد أن يمتلك حبها ورغبتها ويتحكم فيها.

وبنفس الشكل يُدان المانزور بفرضه توقعاته على الماهايد. وقبل النقاش حول حرية الماهايد بين المانزور وزوليما باعتبارها حرية حرب، وتصف زوليما وضعها بشكلٍ قاسٍ:

إذا حررت نفسك منها يمكنك ذلك

ولكننى لا أحب طريقتك الرومانسية هذه يا سيدي

استمر فى الحلم واستمتع بروحها واجعلها حرة

يسعدنى أن تتركها لى (٤٨٧ - ٩٠).

يمحو هذا الاقتراح أية ذاتية للمرأة ويعرض تحديد الرجل للمرأة كاعتداء على الهوية باعتبارها اتحادية الروح والجسد، فهو يقتل ذات المرأة. ويتحدى زوليما ألمانزور بمحاولة الاعتداء على ألماهايد ومحاولة إقناعها بفصل تفكيرها عن جسدها "العقل الغبي" (٢١٥). ويحول ألمانزور اعترافها بالحب إلى "الميل التقريبي" الشائع الذى يُستخدم كمبرر للاغتصاب والإغراء وكمبرر للعداء، باعتبار أن جمال المرأة يمنحها السلطة ولذا تستحق الاعتداء.

تتضح عدم قدرة ألمانزور على تملُّك ألماهايد بعد هذا المشهد، حيث تظهر سذاجته الصادمة فى عدم معرفتها. كما تدمر معقولية الأساطير التى ذُكرت قبل ذلك. كما أن محاولته إغواءها تؤدى إلى الاعتقاد فى خداعها.

يتضح أيضًا أن رغبات ألماهايد تتركز فى هويتها فاعترافها بحبها يتداخل مع تأكيدها على مشاعرها وهويتها باعتبارها منفصلة عن مشاعر ألمانزور وهويته. وتحاول تقاليد الزواج نفى هذه الرغبات عند المرأة فى سبيل الطاعة لزوجها. وهذا ما توضحه ألماهايد عندما تعترف ألمانزور بحبها: "لقد كنت مباركة قبل ذلك اليوم/ عندما كنت لا أعرف أى شيء عن الحب سوى الطاعة" (٣٦٧-٦٨).

ورغم تمثيل التحرر لحرية التعبير عن الرغبة، إلا أنه يُعد تعبيرًا آخر لمركزية سيطرة الرجل الذى يعتمد على مبادئ قوة هوبسيان لزوليما التى تتضمن رغبة المرأة وتكونها أكثر مما تفعل تقاليد الزواج. فالتحرر يرتبط بألماهايد منذ بداية المسرحية من خلال أغنية زامبرا التى تنادى بالسلام. وهى أغنية تعبر عن تقليل قيمة الحب ليصبح مجرد إشباع للرغبة ومحو لذاتية المرأة. وكالمعتاد، لا تعنى

كلمة "لا" النفى -"لقد جعلتنى لا أصدقها بسبب ابتسامتها" - والفعل المحورى يبدو أنه أكثر من مجرد اغتصاب:

إذًا فلتمت، فهى مازالت منكرة

و هل فعلاً بكت وصاحت؟

إنك تستغل فتاة غير مؤذية؟ ولذا قد ماتت!

وتنتهى الأغنية بمحو المرأة بالكامل:" يجب أن تخففى آلامى". وتطرح هذه الأغنية موضوع فرض عاطفة الرجل على ذاتية المرأة وترتبط بألماهايد طوال المسرحية، كما توضح محاولة اعتداء ألمانزور ومحاولة اغتصاب زوليما والربط بينهما وبين موت ألماهايد.

مقاومة الاستبداد الخاص فى اثنتين
من مسرحيات الكوميديا الإنسانية
جيمس إيڤانز James E. Evans

دع العمل فى أيدى المرأة، فالرجل العاقل لا يمكنه إنكار أنها تمتلك الصفقة الأقوى؛ لأنها تضع نفسها بالكامل فى سلطة زوجها ولا تستطيع أى قوانين أو تقاليد منحها ما يملكه الرجل من خلاص. ورغم ما يُقال عن الطاعة السلبية، أعتقد أنه لا يوجد رجل لا يحب الاستبداد، فملتون Milton نفسه لن يبكى حتى تحصل الجاريات على الحرية، أو يتوسل ليحقق قوانين مقاومة الاستبداد الخاص.

– مارى أستيل Mary Astell، "تأملات عن الزواج Reflections upon Marriage" .

تقدم مارى أستيل فى "تأملات عن الزواج" وجهة النظر النسائية المتفتحة الخاصة بقضايا الزواج والموضوعات الخاصة به فى مسرحية كونجريف Congreve "طريق العالم The Way of the World" و"خدعة الجميلة The Beaux's Stratagem" لجورج فاركوار George Farquhar. تم نشر هذا المقال عام ١٧٠٠ فى نفس العام الذى ظهرت فيه مسرحية كونجريف. وظهرت الطبعة الثانية منه فى عام ١٧٠٦ قبل مسرحية فاركوار بعام. يصف مقال أستيل الصفقة الصعبة التى يقدمها الزواج للمرأة، فهى ستفقد حريتها طبقًا للقانون

والتقاليد. وتقدم المسرحيتان وجهة النظر الخاصة بالزواج التى تناقش ادعاءات حرية الفرد المرتبطة بثورة ١٦٨٨ المجيدة. وتواجه الشخصيات النسائية فيها تناقضًا نابعًا من التغيرات الحديثة فى حكومة إنجلترا التى لم تطور مفهوم حرية المرأة، بل جعلتها معرضة للخطر بسبب التأكيد على أساسيات المجتمع التعاقدية. وكما تذكر أستيل، كان الرجال يسعدون بحفظ سلطتهم الاستبدادية داخل حياتهم الخاصة، بينما يقاومون استبداد الملك ويرفضونه. وقد تأكد هذا التناقض عندما أصبحت هناك مَلِكَة تحكم الأمة عام ١٧٠٢ .

وأستيل باعتبارها كاتبة متزمتة لا تفضل المرح والمسرح (پيرى Perry، أستيل ١٦٠-٦١)، يمكن ألا تكون مفسرة جيدة للكوميديا. ولكن كوميديا كونجريف وغيره تقدم "نوعًا مختلفًا من الكوميديا" كما أشارت شيرلى سترام كينى Shirley Strum Kenny، فهى تقدم "رؤية إنسانية للحياة وشخصيات ذات تركيبة معقدة وحوارًا واقعيًا لتأكيد هذه الشخصيات" ("الكوميديا الإنسانية" ٣٠، ٤٣).

والكوميديا الإنسانية فى التسعينيات من القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر تتصف بتقديمها للموضوعات الخاصة بالزواج. وقد ساعد ذلك فى "تحويل المسرحيات الكوميدية من السخرية إلى رؤية أكثر تعاطفًا وأقل سخرية للحياة" (كيني، "الهروب" ٨٥). ما لم يُنتبَه إليه كثيرًا أن هناك بعض مسرحيات الكوميديا الإنسانية التى كُتبت بعد الثورة المجيدة وناقشت موضوع الحرية فى الزواج.

تمثل مسرحيتا "طريق العالم" و"خدعة الجميلة" مقاومة "النقد النسائى لفردية الامتلاك". ويرى روث پيرى Ruth Perry، أن مقال أستيل يُعد استجابة للثورة المجيدة (وخاصة لتبرير چون لوك John Locke للثورة فى بحثين عن الحكم Two Treatisses of Government)، وهى ثورة تتميز بـ"تحول نموذجى من العالم السياسى الذى يشترك فيه الرجل والمرأة من خلال الروابط العائلية، إلى عالم ذكورى يعتمد على الالتزامات التعاقدية فقط" (پيري، "أستيل" ٤٤٩-٥٠). وبينما أتاحت الثورة للرجل مقاومة الاستبداد، "منعت ذلك عن المرأة وأكدت سلطة الرجل عليها... من خلال فصل حقوق المواطنين عن الالتزامات العائلية". وأستيل تقتنع أن هذه "الأفكار الجديدة" تمنح الرجل حق "الفردية"، فهو له "الحق فى النزاع لتكوين الأملاك" (پيري، "أستيل" ٤٤٩، ٤٥٠، ٤٥١). ويوضح ماكفرسون Macpherson C.B. أنه "توجد الازدواجية فى ظهور الطبقة البرجوازية التى تتطلب المساواة الرسمية مع وجود تباين فى الحقوق" (٢٤٧). ويضيف سپيك W.A. Speck أنه "رغم أن التحرر والملكية هما شعار الثورة، إلا أن التأكيد الأكبر أصبح على الملكية" (٢٤٧-٤٨). وانتبهت أستيل للفجوة الموجودة بين الخطاب السياسى والممارسات الاجتماعية المتعلقة بالمرأة.

تتولى تأملات ماري أستيل الإجابة عن البحثين اللذين قدمهما لوك. فلوك لا يربط بين السلطة الاجتماعية والسياسية فى تبريره لتغير الحكم الملكى فى إنجلترا، فالربط هنا يستخدم بشكل تقليدى لجعل الحكم الملكى المطلق أمرًا منطقيًا. وهو يهتم بشكل أكبر بمنح الفرد حقوق الملكية، ولذلك لم يهتم بحكومة العائلات. وسمح "بسلطة الزوج" التى تُعد "أمرًا بعيدًا عن حكم الملكية المطلق"

وتمنح الزوجة "حرية امتلاك ما هو حقها بالفعل" (٣٣٩). وهو يرى أنه لا يوجد مبرر للملكية التى تنبع من سلطة آدم على حواء؛ ولكنه يرى أن "كل زوجة يجب أن تخضع لسلطة زوجها" (١٩٢). بينما يرى لويس شويرر Lois G. Schwoerer أن بحث لوك "ينقصه تعريف تبعية المرأة داخل الأسرة" (٢١٧). ولكن يشير چوردون سكوشيت Gordon J. Schochet إلى "عدم إثارة لوك لهذا العنصر فى التركيب الاجتماعى التقليدى للأسرة" (٢٥٠).

وتتحدى أستيل تفضيل لوك "لسلطة الرجل الاستبدادية" على سلطة الملك (لوك ٣٧٨). فتفضيل ملكية الستيوارت على المجتمع السياسى التى تبعت ثورة ١٦٨٨، يجعلها تتساءل عن وضع لوك: "إذًا، ممارسة الرجل لسلطته الاستبدادية تبينت بشكل جزئى ،أى داخل أسرته فقط، فالسلطة الاستبدادية فى حد ذاتها تمثل شرًا وطريقة غير ملائمة للحكم والإدارة ولذلك لا يجب ممارستها فى أى مكان، فهى أكثر شرًا داخل الأسرة عنها داخل المملكة" (٧٦). نُشر ذلك فى طبعة عام ١٧٠٦ من كتاب أستيل "تأملات بعد حكم الملكة آن Anne لإنجلترا"، فقد كان من الصعب تجاهل الاستبداد الخاص داخل الأسرة والذى يقيد حرية المرأة. فأستيل تعرِّف الزوجة باعتبارها "جارية مسكينة" وتصر على بيان الازدواجية التى تتحدث عنها كارول پيتمان Carole Pateman فى تحليلها الأخير عن نظريات التعاقد: إن "العقد الاجتماعى هو قصة عن الحرية وعقد الزواج هو قصة عن الخضوع؛ فالعقد لا يناقض الهيكل الاجتماعى ولكنه الطريقة التى يتم بها تشكيل الهيكل الاجتماعى المعاصر"(٢). وبالتالى تعرض أستيل التناقضات التى تتضمنها نظرية لوك.

تمثل التقاليد الكوميدية لمسرحيتَى "طريق العالم" و"خدعة الجميلة" التناقض بين العقد الاجتماعى وعقد الزواج. فالشخصيات النسائية فى المسرحية تواجه نوعًا من العبودية يكمن فى اختيارها للزواج. فأستيل ترى أن "المرأة التى تختار ملكًا للحياة معه وتمنحه السلطة يجب ألا تمنحه عقلها أو تجعله مرشدًا لها فى الحياة" (١٠٣). وتقدم عدة نماذج للرجال الذين يملكون سلطة تعاقدية. فعلى سبيل المثال، فى مسرحية "خدعة الجميلة" تخبر دوريندا Dorinda السيدة سولين Mrs. Sullen، وهى زوجة لمستبدٍّ قاسٍ، قائلة: "إنك تعطينى مثالاً للزواج يجعلنى أنكر شخصيتى طوال حياتي" (١٠-١٢). وفى مسرحية "طريق العالم" ترثى ميلامَنْت Millamant حالها للسيدة فينال Mrs. Fainall إذا كان ميرابل Mirabell زوجًا سيئًا، فسوف أضيع فأنا أحبه بشدة" (٣١٥-١٦). وبينما تتجه دوريندا للحياة الفردية، تخاف ميلامنت من أن تضيع. وهذا يشير للغة مجتمعهما، فحديثهما يكشف مخاوفهما التى توضحها المسرحيتان فى الاستفسار عن نظرية التحرر بعد الثورة.

وفى مسرحية طريق العالم، اكتشفت ميلامنت طريقة لتقليل خوفها من الزواج، فقد اتفقت مع ميرابل على إبرام عقد خاص تشهد عليه السيدة فينال. فميلامنت تتفاوض على حريتها، مع إدراكها لتضاؤل مكانتها فيما بعد كزوجة. فتركيزها على الحرية يوضح الاهتمام بـ "حرية التزاور" (٢١٢) ويركز على القضية السياسية المحورية المتعلقة بالمرأة، وهى خضوعها لسيطرة الزوج. وتعتقد سوزان كارلسون Susan Carlson أن ميلامنت "لا تدرك بما يكفى ما ستعانيه من خسائر بعد الزواج" (٨٤). كما أن ميرابل يمنحها حق "السيطرة" طالما أنها "لا

تتجاوز الحدود" (٢٣٠-٣١). فميرابل يهدف لأن يصبح "زوجًا مطيعًا" (٢٧٧). وهذا ما يسعد ميلامنت ويجعل بإمكانها إبرام عقد خاص أفضل لتحقيق المزيد من السعادة، وبالطبع تمتد حريتها لعدد أكبر من الأمور التافهة، مثل أمر الزيارات (النوم والاستيقاظ، الحفلات، الشراب). واستخدام الاستعارات مثل "سلطة" و"الإمبراطورة" و"الحدود" يضفى على الحوار طابعًا سياسيًا، ويمثل تعارضًا بين حرية الفرد النظرية فى المجتمع وفَقْد حرية المرأة الإنجليزية عند الزواج.

ويوضح لوك فى بحثيه أنه لا يوجد "اتفاق تطوعى بين الرجل والمرأة" كأساس "لمجتمع تزاوجي"، كما يذكر أنه يجب "تحديد من له الحكم فى الزواج"، وبالطبع يكون فى يد "الرجل لأنه الأقوى والأقدر على تولى الأمور" (٣٣٧، ٣٣٩). ويكشف كونجريف فى مسرحيته القصة البائسة لعقد الزواج، فميلامنت تدرك تبعيتها ولذا تقوم بالتفاوض فى الزواج وتقوم "بتبديل أحد القيود المفروضة بقيد آخر"، مثلما يوضح روبرت ماركلى Robert Markley، ويصبح ميرابل هو "صاحب القرار الأخير"، وبذلك يتضح أن ميلامنت سوف تخضع فى النهاية لقواعد الهيكل الاجتماعي. وكما تشير كارلسون، "رغم حملة ميلامنت القوية لحفظ الذات، تخضع فرديتها وقوتها فى النهاية" (٨٤).

ويفسر الفصل الخامس العقد الخاص الذى اتفق عليه ميرابل وميلامنت، والذى لاقى استحسانًا لتصديق فينال عليه، وهو شكل ساخر للمستبد الذى تتحدث عنه أستيل. فدافع فينال هو اكتساب الثروة وطريقته فى ذلك هى استغلال الرغبات العائلية وضعف المرأة، ولذلك يطالب بالسيطرة على أملاك

السيدة ويشفورت Wishfort Lady، وهى ما تبقى من ثروة زوجته، ونصف ثروة ميلامنت، وتصف السيدة ويشفورت خططه بالمستبد الأجنبى "همجية الزوج الروسي" ويسخر فينال من لغة أعدائه عندما يخبرهم أنه يعتقد أن موافقتهم ليست ضرورية" (٤٣٧).

وتمثل شخصية فينال قيَم المجتمع الإنجليزى قبل عام ١٦٨٨. وبينما أعادت الثورة تشكيل الحكم الملكى فى المجتمع السياسي، لم تقلل سلطة الهيكل الاجتماعى على الأسرة ولكنها أعادت تشكيلها فى نموذج جديد. ويؤكد فينال هذا الشكل للعالم الاجتماعى بعد ثورة ١٦٨٨، فالفردية الملكية تتمثل فى رغبته فى جمع الأملاك والتحكم فيها كى يحدد حرية تصرف المرأة. كما أن حبه للمال وتفضيله له على الأرض يجعل له دورًا محتملاً فى الثورة المالية التى بدأت من خلال المؤسسات الحديثة فى التسعينيات من القرن السابع عشر.

ويُعدُّ عقد وهزيمة فينال هما الموضوع الرئيسى للفصل الخامس. فحل الحبكة الدرامية لم يحدث بموافقته؛ ولكنه اعتمد على عقد آخر شهدت عليه السيدة فينال. وبذلك يسمح الهيكل الاجتماعى لفترة وجيزة، وفى قرار كوميدي، بمكانة اقتصادية أفضل للمرأة. فالسيدة فينال كأرملة لها حق التصرف كيف تشاء. وتذكر كرول Kroll أن القراء "يعتقدون أن ميرابل هو الوحيد القادر على حفظ ثروة ميلامنت... ولكن الحقيقة التى تظهر فى النهاية توضح أن السيدة ويشفورت تدين بالعرفان لميرابل، ولذلك لم يتم تقسيم مهر ميلامنت" (٧٣٤). فكما تذكر سوزان ماكلوسكى Susan McCloskey أن "ميرابل يضمن لهذه الأسرة مستقبلها ويدير هو حاضرها"؛ وبذلك "يجعل من صلة القرابة المتفرقة مجتمعًا" (٧٢).

وتعيد النهاية شبكة العلاقات العائلية كأساس لاستقرارها. فحوار ميرابل الأخير يقترح فيه عودة للسيدة فينال، عشيقته السابقة، لزوجها فيقول: "سوف أبذل كل ما فى وسعى فى سبيل عودتكما" (٦١٥). ولم يذكر كونجريف رد السيدة فينال التى أعلنت قبل ذلك أن "هذا آخر يوم لنا معًا" (٨٢-٨٣). ورغم حمايتها الاقتصادية من استبداد فينال، يظل انتصارها بلا قيمة وعندما شهدت على العقد بين ميرابل وميلامنت، كانت ترثى حالها ووضعها. ومن وجهة نظر أستيل، الحياة الفردية أكثر سعادة من العودة التى يقترحها ميرابل على السيدة فينال، فهى أصبحت الشاهدة الأخير على "الطاعة السلبية" لخدعة تجديد عقد الزاوج التقليدي.

وتذكر كينى أن التركيز على الزواج فى الكوميديا الإنسانية يؤدى إلى "حل غير معقول للحبكة الدرامية كى توقف الأسئلة حول الزواج" ("الهروب" ٨٥)، وتشير لمحاولة المسرحية ألا تقدم نهاية مفتوحة أو حلاً خياليًا مثل باقى المسرحيات الكوميدية (٢٤٩-٥٠) . فالنهاية هنا لها أهميتها و"أية نهاية يمكن أن تتبعها صراعات مادية" فكونجريف يرتد من أى وضع كامل عندما تقبل ميلامنت والسيدة فينال خُدّعة ميرابل.

ولأن فراكوار لا يمتلك نفس شجاعة كونجريف، لم تقدم مسرحية"خدعة الجميلة" نفس النهاية. فقد رأى جوديث ميلهوس وروبرت هيوم أن فراكوار: "إما كان يهزأ من تقاليد الكوميديا أو وجد ملجأه فى الكوميديا الهزلية" (٣١٥).

فالسيدة سولين تعبر عن رفضها للاستبداد الخاص أكثر من السيدة فينال، ولكن طبقًا للقانون الإنجليزى " إبرام عقد زواج أيسر من فسخه". فالمسرحية تقدم تناقضات رئيسية من خلال رجل مهذب من لندن هو أخو السيدة سولين، السيد تشارلز فريمان. يظهر فريمان فى الفصل الخامس لتبرير طلاق السيدة سولين وإقناع زوجها بالطلاق وترك ثروتها. ومثل فينال فى مسرحية كونجريف، يخسر سولين أمام أسلحة الآخرين الذين يمتلكون وثائق هامة. وفاركوار يقدم هنا اهتمام المرأة بممتلكاتها والحفاظ عليها، فقد اهتم فاركوار ببيان شكل المجتمع الذى يسعى لجمع المال ويهمل الأمور العائلية وتكوين الأسرة.

وقام فاركوار بتبديل عقد الزواج الذى ترفضه السيدة سولين بعقد اجتماعى يشبه عقد ميرابل وميلامنت ولكن يختلف فى كونه علنيًا وفى حضور العديد من الشهود . وعند سؤال السيد تشارلز للزوجين عن سبب رغبتهما فى الطلاق، يجيبان فى مرارة:

سولين: وهل يوجد على الأرض ما نتفق عليه؟

سولين: نعم ، الافتراق

السيدة سولين: بكل سرور.

سولين: يدك

السيدة سولين: ها هى

سولين: هذه الأيدى قد جمعتنا وسوف تفرقنا- ابتعدى. (٢٣٠،٢٤٤-٤٩).

ووسط كل هذه السخرية،يؤكد هذا المشهد على مفهوم لوك الذى يقول إن: "الزوجة لها حرية الطلاق.....حيث يسمح لها حقها الطبيعى" (لوك، ٣٣٩).

يتضح من ذلك أن هاتين المسرحيتين تُظْهِران رفض المرأة لعبودية الزواج، كما تُصوران الحاجة لموافقة الشخص على الزواج مثل النظرية السياسية، كما تشير أستيل فى مقالها . كما توضحان رأى كريستوفر فراى عن الكوميديا الذى يقول إنه: "إذا كانت الكوميديا تمثل هروبًا من اليأس، فهو هروب إلى العقيدة" (١٧)؛ وبذلك تقدم هذه المسرحيات التى تنتمى للكوميديا الإنسانية رؤية مناقضة لمقال أستيل التشاؤمى.

طريق الكلمة:

توضيح الاختلافات فى مسرحية كونجريف:

"طريق العالم"

پاتّ جيل *Pat Gill*

لاقت مسرحية وليام كونجريف "التاجر المزدوج" (١٦٩٣) استحسانًا نقديًا كبيرًا ولكن دون نجاح جماهيري. يوضح أنطونى هيندرسون، محرر طبعة كيمبريدج لمسرحيات كونجريف (١٩٨٢) أنه أضاف إهداء به: "أرهب فيه النقاد ودافع عن استخدامه للحوار الذاتى (المناجاة)، كما دافع عن شخصية البطل وعن هجائه للمرأة" (٩٣). فيعترف كونجريف فى هذا الإهداء:

هناك أمر واحد أهتم به أكثر من كل النقد الزائف الذى وُجِّه لي: وهو أنى أرفض كل النقاد فى العالم ما عدا النساء.. فالمرأة الفاضلة الحذرة لا ترى إساءة فى ذلك. فالشخصيات فى المسرحية تميزها وتُظهر جمالها بشكل أكبر. والنوعية الأخرى من النساء، لا يعجبها ما قدمته فى المسرحية ولا تتأثر بهجائى فى هذه الكوميديا. ولقد اتهمونى خطأ بأنى أتحامل عليهن بينما قدمت لهن خدمة.

ولكن كونجريف هنا يستمر فى هجاء المرأة فى طريقة اعتذاره لها (هيندرسون، ٩٩). فهو يحذر المرأة التى ستشعر بالإساءة، سواء أكان ينطبق عليها ما يقوله أم لا، أن شكوتها تنعكس عليها وليس على المسرحية. فالطريقة

الآمنة للاستجابة للكوميديا هى الصمت الحذر: "لقد سمعت بعض الهمسات كما لو أن (النساء) تنوى اتهام المسرحية بالبذاءة والفُحْش: ولكن أعلن أننى أهتم بتجنب هذا، وإذا وجدن أية إساءة فهذا يرجع لهن، فأنا لا أهدف أن تكون المسرحية مفهومة بشكل جيد. والنصيحة بأن يدرس الإهداء المقدم فى التاجر المزدوج" (المصدر السابق نفسه، ٩٩ - ١٠٠).

ونصيحة كونجريف تلك ساخرة، فوليام ويشرلى مؤلف الإهداء الذى يتحدث عنه كونجريف، كتب هذا الإهداء لعاهرة مشهورة فى لندن. وتتشابه وجهة نظر كونجريف مع ويشرلى فيما يخص تقديم المرأة فى المسرحيات الكوميدية، فويشرلى أيضًا يوبِّخ المرأة التى تعتبر أن هذه المسرحية مثيرة. ففى رسالته للعاهرة التى وجَّه لها الإهداء يقول: "باختصار يا سيدتي، لا تكونى مثل هؤلاء اللاتى يسلبن الشاعر براءة كلماته ويشجبنها، فلا يوجد شيء يأمن سلطة فينال المرأة حتى زوجها نفسه الذى يمكن أن تخونه بمجرد التفكير فى رجل غيره وبذلك يتحول الزواج الشرعى إلى زنا؛ ولذا تدين المرأة كلمات وأفكار زوجها والشعراء كى تحفظ سمعتها هي" (هولاند، "ويشرلي" ٣٤٧-٤٨). فويشرلى يجد أن تفسير المرأة للمسرحية يقترب من خيانة زوجها ويعدها جريمة مشينة، فالمرأة المتحررة تملك خيالاً متحررًا؛ ولذا يأتى تفسيرها حاملاً الاتهام:

ولكن لماذا الاهتمام بمن هى فاضلة حقًا طالما أنها مميزة عن غيرها، فالقناع الذى ترتديه المرأة يجعلها مثل باقى النساء. ولذا لا تستطيع التفرقة بين العاهرة والشريفة إلا من نظرات عينها؛ ولكن من تتصرف مثل نظرات عينها لا يجب أن يفضحها نقدها لأخطاء الآخرين، فأقل ما يجب فعله أن تدين نفسها بدلاً من أن

تفعل الفاحشة التى أطلق عليها أنا براءة، وأن تهجو من تستحق الهجاء بالفعل.
(المصدر السابق نفسه، ٣٤٩-٥٠).

وكل من كونجريف وويشرلى يربطان الكوميديا الساخرة بتعريفهما لفضيلة المرأة. فالمرأة الفاضلة "يجب ألا يتم فضحها بتوبيخها أخطاء الآخرين" كما يجب أن تمتلك "فهم سريع ودقيق". فالمرأة الفاضلة هى "من تتصرف كما يبدو من مظهرها". والمرأة ذات الفضيلة الأقل تأمل أن توصف بالسمعة الطيبة؛ ولذا يجب أن تتظاهر بنفس الجهل عن خطايا الآخرين. فالفهم يجب ألا يجعل المرأة سريعة الفهم والبديهة. وبالتالى، يُعد هجاء أو سخرية الدراما مثل المرأة الفاضلة ذات أخلاق وصدق، فلا توجد بها أية ازدواجية.

يوضح كونجريف وويشرلى تفسير المرأة لكوميديا الإحياء الساخرة، ويصف كل بطلات هذه الكوميديا بأنهن يطالبن الجمهور بنوع من الرؤية المزدوجة. فلكى تنجح كوميديا الإحياء ككوميديا ساخرة وتعليق أخلاقي؛ يجب أن ينضم الجمهور لهذا الشكل "النسائي" فى التفسير. فالبطلة تكون تعريفها الاجتماعى، ثم تصبح فتاة بريئة ومصلحة للشخص العابث. ولكن لم ينجح كونجريف ولا ويشرلى فى إقناع النقاد بأن الإباحية فى مسرحياتهما ليست ضمنية، ولكن يُشار إليها فقط.

فى مسرحيته الأخيرة "طريق العالم" (١٧٠٠)، قدم كونجريف شخصية البطلة ميلامنت ووصفها بالمرح والجمال والسحر والثقة بالذات والمكر والبراءة أيضًا. فهى تفكر وتنقد قرارها ورأيها دون أن يلاحظ أحد ذلك، وهى تفعل ما تريد وكل ما فى وسعها كى تبقى غامضة بالنسبة للرجل. وهذا وصف دقيق للبطلة فى

كوميديا الإحياء وللمرأة بشكل عام وميلامنت، مثل كل بطلات الإحياء، تستطيع التلاعب بالألفاظ، وبالطبع تنقصها البراءة التى يتحدث عنها كونجريف وويشرلى باعتبارها أساسًا لفضيلة المرأة، فميلامنت تستخدم لغة غير مباشرة وتعتمد على ميرابل والجمهور، كما تقرأ ما بين السطور ويدرك ما تريد قوله. والتلاعب بالألفاظ هو القوة الوحيدة المتاحة للمرأة داخل المسرحية. وهى تُعَرب أيضًا عن مخاوفها من قيود الزواج، ولذلك تخطط هى وميرابل لشروط عقد الزواج الناجح. وهو اتحاد مثالى بين الحديث اللائق والتقاليد الأخلاقية والسلوكيات المحببة، وكما تقدم ميلامنت "فلينفصل كل منا عن الآخر فى الزيارات والنزهات ونَعِش كالأغراب والمهذبين" (٢٢٧-٣١).

ويؤكد ميرابل بعد ذلك على حقها فى اختيار زوارها وأصحابها وحريتها فى تكوين صداقات وكتابة الخطابات، دون انتظار سماحه لها بذلك. وتتمادى هى فى شروطها، فتطلب أن تتحول غرفتها لإمبراطوريتها الخاصة التى لا يُسمح له بدخولها إلا بعد طلب الإذن منها أولاً. وكل ما تطلبه ميلامنت يُعد أمرًا طبيعيًا لكل من تنتمى لمكانتها الاجتماعية، وهى أن تمتلك مساحة خاصة بها داخل منزلها. ولا يؤدى ذلك إلى قلق ميرابل؛ ولكن ما يقلقه ويثير مخاوفه هو نشاط ميلامنت العائلى والاجتماعي. مما يجعله يحدد عدد معارفها ونشاطاتهم، الأمر الذى يؤدى فى النهاية إلى تحكمه فيما سبق أن طلب أن يكون ملكيتها الخاصة ويتحكم حتى فى حديثها مع أصدقائها، حتى لا يتعدى حديثها أمور النميمة والحديث فى عالم الأزياء وما يخص المرأة فقط.

وهذه القيود هى الجزء المكمل لسخرية المسرحية الأخلاقية. فميرابل وميلامنت يقدمان الطريق المتغير للعالم. فالصفقة التى اتفق عليها مع ميلامنت

للسماح لها ببعض الحرية لم تتجاوز حدودها فيها أو تبالغ فى مطالبها، فهى لا تسعى إلا إلى تحقيق الخصوصية حتى تحافظ على علاقة الحب التى تجمعها بميرابل. فهى تحافظ على غموضها حتى تظل ساحرة، وتريد أن تجمد الزمن حتى لا يتغير العالم أو يصيب زواجها الفشل والانهيار.

ويتضح أيضًا أن مطالب ميلامنت لا تهدد أو تتحدى نظام الرجل، ولا توحى بما يمكن أن يُطلق إلا بعد أن تصبح أُمًا. ويطالبها ألا تتخذ أصدقاء به مقربين، ولا تتطرق فى حديثها لأمور أبعد من النميمة والثرثرة. وهو بذلك يشارك ميلامنت كما حلمها بأن تجمد الزمن ولكنه الزمن الذى يصنعه بنفسه.

وكما يشير كونجريف ويشرلي، يجب على المرأة الفاضلة ألاّ تعارض الكوميديا الساخرة ولكن بدلاً من ذلك يجب عليها أن تتظاهر بعدم الفهم. ولذلك يقيد ميرابل. حرية تفكير ميلامنت فى حديثها ويحدده حتى تحتفظ بفضيلتها، كما يمنعها من مصادقة النساء. وهذا يوضح التناقض الذى تقدمه المسرحية، فميلامنت متميزة بين النساء تدافع عن خصوصيتها، ولكن دون علاقة وثيقة مع من تدافع عن حقوقهن، مثل شخصية أنجليكا فى مسرحية كونجريف "الحب من أجل الحب". وهذا البعد عن النساء يُعد ضروريًا لشخصية البطلة التى يجب أن تمثل نموذجًا لوضعها هى بشكل فردي.

فُكتَّاب دراما الإحياء يعتبرون تجمع النساء أمرًا غير مقدسٍ فعندما تجتمع امرأة بعدد من النساء يكون ذلك بغرض كشف أسرارهن لابتزازهن بعد ذلك، أو

لمعاونتها ومساعدتها، أو للتستر على أفعالها غير الأخلاقية. ولكن شخصية البطلة يجب أن تبتعد عمن تُعَدُّ عَدُوًا لها، ووضعها الاجتماعى يُسْهم فى ارتقاء وضع البطلة ومكانتها، فهى تكتسب تميُّزها من مقارنتها بالأخريات.

والشخصيات النسائية الأخرى فى المسرحية شخصية السيدة ويشفورت التى تمثل النفاق والفساد وهى عمة ميلامنت، والتى تتوق للزواج مرة أخرى. وهى لا تحب ميرابل لأنها اعتقدت ذات مرة بطريق الخطأ أنه يرغبها. والسيدة ماروود هى عشيقة فينال ولكنها تحب ميرابل؛ ولذا تبذل ما فى وسعها كى تمنع زواجه من ميلامنت. وهناك شخصية السيدة فينال، وهى ابنة السيدة ويشفورت وحبيبة ميرابل السابقة والتى مازالت تحبه وتضع خطه ضد والدتها حتى تتساه فى زواج ميرابل وميلامنت. وتشترك هذه الشخصيات فى تصرفات خداعية وخائنة مما يعرضها للإهانة. ففى الفصل الأخير تضطر السيدة ويشفورت للتخلى عن كبريائها وكرامتها؛ حتى يساعدها ميرابل فى ستر فعلها المشين. وتتكشف خطط وحيل السيدة ماروود وعلاقتها بفينال وتشوه سمعتها. وتصبح مثالاً للسخرية فى المسرحية. وتتعرض السيدة فينال لأزمة، حيث إنها تمثل دور صديقة ميلامنت المخلصة والناصحة وهى أيضًا تساعد حبيبها السابق ميرابل وتخلص له؛ مما يجعلها مدانة بخيانة والدتها وزوجها. وهى تشكو لميرابل تعاستها وحزنها لزواجها من فينال الأنانى الخائن.

لقد كنت سببًا فى أن أحب بلا قيود؛ فلماذا تركتنى أتزوج ذلك الرجل؟

ميرابل: لماذا نرتكب أفعالاً مشينة كل يوم؟ إنك تستطيعين تغيير اسم والدك مع استحالة ذلك مع الزوج! أنا أعلم أن فينال سيئ الخلق واستغلالى وحبيب

مخادع وخائن، ولكنه استطاع أن يحقق لنفسه مكانة تجعل أية امرأة تسعى لتنال لقب زوجته. فالرجل الخيِّر لا يحب التضحية به، والرجل السيئ لا يحب أن يُسأل عن هدفه (٢٨٧ - ٣٠٣).

ويمثل ميرابل شخصية البطل العابث الذى يحفظ أسرار السيدة فينال؛ ولكنه لا يقبلها كزوجة بعد أن استسلمت لإغوائه. وكما يذكر روبرت هيوم، أنه "لا يوجد جزئية فى المسرحية لا تتفق معها" من تصرفات ميرابل مع السيدة فينال (مسرح اللهو، ١٥٢). فميرابل يتمسك بمساعدة السيدات المخطئات، حتى أولئك اللاتى أسهم هو فى وقوعهن فى الخطيئة.

ورغم قدرة المرأة على الرفض فى ذلك الوقت، إلا أن قبولها يُفْقدها الاحترام. وبينما ترفض ميلامنت التعمق فى الأمور والأحداث، تشبه السيدة فينال السيدة مارورد فى المشاركة فى تقسيم تصرفات ودوافع الشخصيات الأخرى.

تجلب مساعدة السيدة فينال لميرابل بعض السعادة ولكنها تؤثر فى موقفه الاجتماعى. وفى النهاية يجب أن ينقذها من كان السبب فى اتهامها وعارها. فقد واجه ميرابل كشف علاقته بالسيدة فينال من قِبَل السيدة مارورد، يكشف علاقتها بالسيد فينال ونفى علاقة فينال بثروة زوجته. وبذلك يحفظ للسيدة فينال سمعتها وثروتها ولكن مع بعض القلق. فرغم استعادة السيدة فينال لثروتها، إلا أنها لا تستمتع بها فى حدود كونها زوجة. ويستمر ميرابل فى خداع السيدة ويشفورت وغيرها.

يصف روبرت ماركلى ميرابل بأنه: "متحرر يعرف معنى الحياة فهو حريص على تزويج عشيقته" (٢٤٠)، وترجع شخصية السيدة فينال ماروود لموقفها من تملك البطلة لذاتها. فميلامنت تبالغ وتشكل وتلاحظ وتناقش فتقول: "فينال، ماذا أفعل؟"

هل أتزوج ميرابل؟ أعتقد أننى يجب أن أتزوجه.

السيدة فينال: نعم، نعم تزوَّجيه ماذا يمكنك أن تفعلي؟

ميلامنت: إذًا سأذهب لموتى إننى أرتعد خوفًا

السيدة فينال: تزوَّجيه وقولى له ذلك بشكل واضح، فأنا متأكدة أنك تعرفين كيف تعاملينه.

ميلامنت: نعم، ولكنى أعتقد أنه يعرف ذلك إذًا سأتزوج ذلك التافه (٣٢١ - ٢٤).

ورغم أنه لا يوجد ما يدل على أن ميلامنت تعرف أمر العلاقة بين ميرابل والسيدة فينال، إلا أن اللغة التى تستخدمها تشير إلى معرفتها بذلك. ويتضح ذلك فى حوار طويل مع السيدة ماروود:

السيدة ماروود: إذا ظهرت ووجهك عارٍ الآن فسيتهمونك بالوقاحة.

ميلامنت: لقد عرفت يا ماروود، ما هذا الذى عرفته المدينة؟ ميرابل يحبنى إن ذلك ليس سرًا الآن. يا له من مسكين، إذا تأكدت من طاعته لي، فسوف أطالبه بالمزيد من الرقة.

السيدة ماروود: إننى أكرهه يا سيدتى أكرهه بشدة، فلتكرهيه أنت أيضًا.

ميلامنت: لماذا أكرهه؟ وهو يحبنى (٣٤١ - ٨٩).

يتضح من الحوار أن ميلامنت تختلف عن الشخصيات النسائية الأخرى فى المسرحية لأنها من يحبها ميرابل ويرغبها، وهى المرأة "الفاضلة" التى تخفى رغبات ميرابل ولذلك يحبها ويفضلها. ورغم إدراك ميلامنت لمكانتها كأداة للرغبة، تحاول تغيير ذلك بعد الزواج. ولكن ميرابل يعبر عن إعجابه بها بشكل مختلف، فهو يقول:

إننى أحبها بكل أخطائها. لا،بل أحبها بسبب أخطائها. فحماقتها طبيعية للغاية أو متكلفة للغاية تجعلها أكثر جاذبية.

لقد خدعتنى ذات مرة ولكنى ثأرت منها واقتلعت مشاعرها. وقد كرهتها من كل قلبى.

فميلامنت أصبحت جزءًا من ميرابل ومرآة له. فقد اكتشف أنه يحبها مثلما يحب نفسه، وهى لم تخدعه حتى يحبها ولكن وقع فى حبها بإرادته. وعذريتها تتطلب صدقها وألا تخفى أسرارًا، وهى كبطلة المسرحية يجب أن تمثل القيَم التقليدية والمعايير العالمية. والبطلة المسرحية تمتلك إما المرح أو الأخلاق ولا تمتلك الاثنين معًا. وتنتهى المسرحية بملاحظة أخلاقية بعكس مسرحية ويشرلى التى انتهت برقصة الديوث الساخرة. فيقدم ميرابل، اللاهى المخادع، فى النهاية هذه الملاحظة حتى تستمر السيطرة فى أيدى الرجل حتى وإن كان عابثًا ومخادعًا.

لا تُعد مسرحية "طريق العالم" من المسرحيات الفريدة فى كوميديا الأخلاق، فقد فشلت كوميديا الإحياء فى تقديم أوضاع أخلاقية واضحة وقدمت الازدواجية التى تحاربها. ولكنى لا أنكر أنها تقدم الظروف الواقعية التى تحيط بالمرأة خلال عصر الإحياء والقرن الثامن عشر؛ ولكنى أوضح ما قام به الكتاب من وصف للمرأة باعتبارها ازدواجية ومنافقة؛ مما يؤدى إلى فجوة فى الفكر الأخلاقى لكوميديا الإحياء الساخرة. وهذه الفجوة تُعدُّ فجوة نوعية تتعلق بالمشاهدة والشخصية النسائية المقدمة على المسرح. وتم تقديم ذلك من خلال الضحك والتبرير الدفاعى للمسرحية؛ اعتمادًا على التمييز بين بطلة المسرحية والشخصيات النسائية الأخرى وموافقة المشاهدات على هذه التفرقة.

الجزء الثالث

تحول الرؤية:
نظرية وتاريخ الأداء

الاغتصاب واختلاس النظر ومسرح الإحياء

چين مارسدين Jean I. Marsden

ظهور الممثلات على مسرح الإحياء أدى إلى ثورة فى الدراما الإنجليزية حتى تسمح بمجال جديد للعروض الجنسية. وأصبح هناك اهتمام أكبر بعروض الاغتصاب فى هذه المسرحيات أثناء العقدين الأخيرين من القرن السابع عشر. فقد تم تقديم مَشاهِد الاغتصاب بشكل مفصل وبحرص واهتمام شديدين، فأصبحت من أهم عناصر دراما الإحياء. ولم يقدم شكسپير فى مسرحياته محاولات الاعتداء، كما أن مشهد اغتصاب لاڤينيا Lavinia فى مسرحية "تيتاس أندرونيكوس" لم يُعرض أمام الجمهور ولكن كان المشاهد يرى آثار حادثة الاغتصاب فقط، فهذه المشاهد كانت نادرة فى دراما عصر النهضة بشكل عام. وعلى العكس، كانت هذه المشاهد تُقدم بشكل روتينى فى دراما الإحياء، وكان الهدف منها هو إثارة الجمهور. وعندما أعاد بعض الكُتّاب أعمال شكسپير، كان هناك اهتمام بإضافة هذه المشاهد ومشاهد تهديد المرأة الفاضلة بالاغتصاب. فعلى سبيل المثال، عند اقتباس مسرحية "الملك لير King Lear" ظهرت مشاهد محاولة اغتصاب امرأة فاضلة، كما أن توماس ديرفى عندما اقتبس مسرحية "سيمبلين Cymbeline " أضاف شخصية يبدو أن دورها الوحيد هو التعرض لخطر الاغتصاب.

ويبدو أن ظهور المرأة كممثلة على المسرح أدى إلى وجود مشاهد الاغتصاب؛ فهذه المشاهد تدعو لاختلاس النظر حيث تثير انتباه المشاهد وتوضح دور الممثلة كأداة تثير الاهتمام والتحديق. فالممثلة كانت تظهر على المسرح باعتبارها تمثل

إثارة للمشاهد وتستدعى رغبة الرجل، كما تشير لورا ميرفى (Laura Murvey ، "المتعة البصرية Visual Pleasure, 62"). وهذا يشير إلى دور المرأة فى تحول رؤية المشاهد إلى نوع من اختلاس النظر والتحديق.

تشير مشاهد الاغتصاب وحضور الممثلة على المسرح لأهميتها كأداة مسرحية، وذلك يحدث فقط إذا توافرت الدلالات البصرية للمرأة، مثل: الشعر "الأشعث" والأكتاف العارية. فقد اهتم إدوارد رافينسكروف بوصف لافينيا بعد اغتصابها، وذلك فى اقتباسه لمسرحية "تيتاس أندرونيكوس". فهى تظهر على المسرح بعد ذلك: بـ "شعر أشعث وملابس ممزقة وغير مهندمة"، وتلك دلائل للجمهور تفيد اغتصابها. وهذا الوصف يشير لتحول الممثلة إلى رمز بصرى لرغبة المُغتصِب وتحديق المشاهد؛ وبذلك "يستمتع" كل من المشاهد والمُغتصِب بالممثلة وحضورها الجسدى على المسرح.

وفى القرن العشرين، لم يكن هناك اهتمام بالتفريق بين الاغتصاب كجريمة عنف والاغتصاب كجريمة رغبة. ولكن كاثرين ماكينونCatherine A.Mackinnon استخدمت هذه التفرقة لتوضيح معنى الاغتصاب عند الرجل والمرأة، بينما تؤكد سوزان برونميلر أن الاغتصاب هو "عملية واعية للتهديد يجعل من خلالها الرجل كل النساء فى حالة من الخوف" (١٢). وتضيف: "كل جرائم الاغتصاب هى ممارسة للسلطة والقوة" (٢٥٦). فأساس هذه الجرائم هو رغبة الرجل وهى إحدى الصفات الهامة فى دراما الأحياء، حيث يصور الاغتصاب باعتباره وسيلة لبيان الاختلاف بين الخير والشر وتحول الرغبة "الشريرة" إلى

تصرف عنيف. وكان هناك اهتمام بتصوير ذلك تفصيليًا لإثارة المُشاهِد وبيان الفارق بين الإباحية وشهوة المغتصب وفضيلة الضحية ومعاناتها.

ويأتى مشهد الاغتصاب بنفس الأسلوب تقريبًا، فدائمًا ما يتم عرض امرأة فاضلة تواجه رجلاً قويًا وشريرًا. وهو غالبًا الذى يقوم بدور الشر فى المسرحية ولا تستطيع مقاومة هجومه واعتدائه عليها، وينتهى المشهد بأحد أمرين: إما أن يتم إنقاذ البطلة من قِبَل شخصية قوية، والدها أو حبيبها، أو تنجح محاولة الاغتصاب لتواجه بعد ذلك مصيرًا أسوأ من الموت.

وتؤكد هذه المشاهد على قوة الرجل وسلبية المرأة؛ مما يؤدى لتحويل المرأة إلى مجرد شيء أو لخاضعة ومستسلمة. واستخدام العنف فى هذه المشاهد يشير إلى الرغبة مصاحبة بوصف للمرأة باعتبارها سلعة تُشْتَرى. وتستمد هذه المسرحيات التعاطف من خلال معاناة الضحية (انظر: براون). وتشرح چين هاجسترام Jean Hagstrum أصول كلمة "تعاطف"، فهى "ربط قديم بالسلبية فى الألم والحب"(٦). وتم وربطها بمشاهد العنف فى القرن الثامن عشر. ويعتمد تأثير هذه المشاهد على خضوع البطلة وتحويلها إلى أداة للرغبة وأداة للتعاطف.

هذا المزيج من الرغبة والتعاطف يعتمد على تكوين البطلة كعذراء وأداة للشهوة، فرغبة المغتصب أو الشرير تضفى على البطلة العفيفة طابعًا جنسيًا. ويتضح وصفها كأداة للرغبة بالنسبة للمغتصب وللجمهور أيضًا فى المشاهد التى تركز على جسدها، وذلك مثل مونيميا Monimia فى مسرحية أوتواى "اليتيمة "The Orphan.

أريد أن أخدمك يا سيدتى حقًا

ولكن عندما استدعيتنى فى الصباح

شعرت بالخجل وأنا أقف بجانب فراشك

وأنظر إلى صدرك

فأنك تملكين جسدًا لا يُقَاوم (٢٢١ - ٢٥).

هذا التركيز على جاذبية مونيميا يمهد لوضعها كأداة للرغبة والتأكيد على أن النظر والتحديق يجعل المشاهد أو قارئ المسرحية يتخيل جسد مونيميا، ويكتشف جاذبيتها ويهتم بالتحديق للممثلة عندما تظهر على خشبة المسرح.

ورغم تقديم الممثلة باعتبارها أداة للرغبة ومثار تحديق الرجال والجمهور، إلا أن أهميتها وجوهرها يكمن فى عفتها ونقائها. وكما تشير سوزان ستيفز، فمحاولات الاعتداء على شرف وفضيلة المرأة تؤكد على وجود هذه الفضيلة. ومثل الممارسات القانونية الحديثة، فغياب فضيلة البطلة لا يعرضها لأى اعتداء والاغتصاب هنا يكون بلا قيمة. ولكن وجود الفضيلة لدى البطلة يسبب الاهتمام بتعرضها للاعتداء وقابلية تعريفه، وتعرض المسرحيات أيضًا إثارة التعاطف لدى المغتصب الذى تزيد رغبته كلما توسلت إليه الضحية. ففى مسرحية ديرفى "الأميرة الجريحة The Injured Princess"، يفسر چاشيمو Jachimo تأثير هذا التوسل، ففى مشهد اغتصابه لكلارينا Clarina تتوسل له قائلة:

كلارينا: انظر إلى دموعى ودعها تذيب قلبك المتحجر. هذا القلب الذى يشبه الصخرة. ورغم أن الصخر يذوب من دموع السماء إلا أن دموعى تجعلك أكثر قسوة.

چاشيمو: دموع؟ لماذا لا تبكين بصوت مسموع؟ إن ذلك يثيرنى أكثر (٣٨).

ويتضح هنا أن التوسل يزيد الرغبة؛ مما يفسر شهرة هذا النوع من الدراما. فهى تثير الجمهور كما تدفعهم للتعاطف مع الضحية؛ مما يؤدى إلى التفكير المزدوج الذى يجعلهم فى حالة استمتاع بصرى مع واعظ أخلاقي.

وتجعل مشاهد الاغتصاب من المرأة ضحية بشكل جسدى ورمزى، فالمرأة الفاضلة، مثل كلارينا، عديمة الحيلة أمام قوة الرجل فهى لا تستطيع إلا التوسل والبكاء والدعاء بينما يثير كل ذلك المغتصب. وفى النهاية لا يبقى للمرأة إلا الموت: فإما أن تنتحر، أو تنتظر مساعدة رجل آخر ليأتى فى الوقت المناسب وينقذها. وبينما تثير دموع المرأة وتوسلاتها مَن يغتصبها، تؤدى فى النهاية لتحويل "غضب" الرجل إلى "حزن" من أجل معاناتها بعد الاغتصاب، وبالطبع يحدث ذلك بعد أن تقتل نفسها.

وبمناقشة الاستجابة للاغتصاب فى الأعمال الأدبية، يتضح أن مقاومة الاغتصاب تُعد إغواءً وإثارة للمغتصب، كما تشير إليه روني Rooney (تقدم رونى عددًا من وجهات النظر حول كلاريسا والتى اتصفت باشتراكها فى جريمة الاغتصاب بإثارتها للمغتصب ولذلك لا تثير التعاطف). يوضح كتاب: "المرأة المتميزة تُعرف بشخصيتها الحقيقية وتناقضاتها" (١٦٩٢) هذه الرؤية، فيوضح

من خلال شخصية لوكريس Lucrece أن المرأة عندما تبالغ فى مقاومة الاغتصاب يشكك ذلك فى براءتها وعفتها، فيمكن أن تكون مقاومتها من أجل الإثارة. فالمرأة الفاضلة تكون بلا حيلة وسلبية ولا تمتلك إلا دموعها وتوسلاتها ولكن مقاومتها تجعلها تتخطى الفارق بين الاغتصاب والإغواء؛ ولذا على الضحية أن تتحول من مهاجمة المغتصب إلى مهاجمة نفسها بتمزيق شعرها أو إيذاء نفسها بأى شكل؛ وهذا ما يدفع الجمهور للتعاطف معها.

يقدم نيكولاس برادي Nicholas Brady هذا النموذج من خلال مسرحية "الاغتصاب أو المُدَّعُون الأبرياءThe Rape or The Innocent Imposters (1692)"، فتتركز أحداث المسرحية على حادثة اغتصاب امرأة فاضلة هى يوروين Eurione. والمسرحية تقدم هذه الحادثة بشكلها التقليدى ولكن ما يميزها هو الإطالة فى تصوير المرأة المغتصبة، فمن بداية الفصل الثانى والمغتصب جينسلاريك Genselarick يتخيل ما سيحدث، ويصف رغبته تجاه يوروين:

إننى أتخيل نظراتها المحتضرة

وما يبدو من مقاومة ذابلة

وأشعر بقوة الحب! (٢٠).

ومثل كل النقاد، يتخيل جينسلاريك أن مقاومتها دليل على الإثارة والتشجيع.

ورغم عدم أداء مشهد الاغتصاب على المسرح أمام الجمهور، إلا أن ما يتبعه من مشاهد وحوار يجعل المشاهد يتخيل كيفية حدوثه. فبعد مشهد اغتصاب

يوروين، يصف المشهد الذى يليه المرأة المغتصبة:" تظهر يوروين فى مكان كثيف الأشجار ومقيدة إلى شجرة وشعرها مشعث وخنجر ملقى بجانبها" (٢٥). فشعرها الأشعث يشير إلى عنف الاعتداء عليها، والقيود ترمز لقلة حيلتها والخنجر يرمز للانتهاك والاغتصاب. وتصبح يورين مثارًا لاختلاس النظر والتحديق عندما تُعرض على المسرح بعد اغتصابها، حتى إن والدتها تتعجب وتقول: "انظروا أيها السادة! لقد تم الاعتداء على أميرتكم" (٢٩).

ويتضح الاهتمام بالرؤية والتحديق فى المرأة المغتصبة فى الفصول الأخيرة من المسرحية حيث تصبح يوروين مثارًا للتحديق واختلاس النظر؛ مما يسبب الرعب. فهى تقول: "لا أستطيع تحمل نظراتهم، إنهم يحدقون بى وكأنهم رأوا وحشًا" (٣٥). ويظهر هنا الارتباط بين التعرض للاعتداء والتحول لوحش غريب. فباعتبارها مغتصَبة فهى ليست ذات تعريف محدد فى المجتمع، فهى ليست عذراء أو زوجة أو حتى عاهرة. ووصفها لنفسها باعتبارها شيئًا بغيضًا "يلوث الأيدى الطاهرة" (٥) يوضح رؤية الشخصية الأخرى لها والابتعاد عنها باعتبارها تشوه النبلاء. ويشكل أحد مستشارى الملك محاكمة للمغتصِب المفترض. فيقول: سيكون أمام خيارين: إما أن يتزوجها أو يُقتل، فإذا كان بريئًا فسيُكْرَه أن يتزوج امرأة ملوثة حتى لا تدمر مكانته:

يستطيع أصله الملكى أن يتحمل الموت

على أن يتزوج بامرأة اغتصبها رجل آخر (٣٤).

ويوضح ذلك أنها لم تَعُدْ ملائمة للتسلسل الاجتماعى النبيل. ولذا تلجأ يورين للانتحار فى النهاية لتسمح للمسرحية أن تنتهى نهاية سعيدة.

وهذا الخوف من المرأة "المغتصبة" يتضح فى مسرحية هنرى كريسب Henry Crisp : "فيرچينيا (1754) Virginia". تتحدث المسرحية عن إحدى الشخصيات المعرضة للاغتصاب بعد ادعاء عدو والدها أنها جارية؛ مما يظهر ضعفها فهى تستجيب بشكل سلبى لهذا الادعاء. وفى النهاية يقرر والدها قتلها حتى لا تتعرض للاغتصاب، وبهذا يحول تهديدها بالاعتداء إلى نوع آخر من الاعتداء وهو القتل. وهذا يثير التساؤل عن انتماء ڤيرچينيا وغيرها من النساء المهددات بالاغتصاب. فيوضح ليڤى ستروسLevi-Strauss أن المرأة تحمل قيمة رمزية للتبادل والملكية، فهى ملكية لأبيها أو زوجها والمغتصب يُعد لصًا يسرق هذه الملكية. ولذلك، يكون الاتهام الموجه له هو السرقة وليس الاغتصاب. ويظهر هذا التصور عن المرأة باعتبارها مِلْكيَّة فى مسرحية "أمفتريون Amohitryon" حيث يؤكد كاليجولا Caligula ملكيته لجوليا Julia، بينما يدعى چوبيتر Jupiter حقه فى هذه الملكية باعتباره والداها:

عندما أنجبتُها كانت رمزًا للحب والمتعة

وأنا لا أخطئ حق زوجها

ولكنى أحفظ حقى فى ملكيتها

فهى متعتى فى الماضى ويجب أن تظل كذلك (أمفتريون، ١٠٨-١٢).

وهى هنا لا تمتلك أى حق فى جسدها أو رغبتها، فهى ملكية تخص الرجال الذين يتبادلونها، الأب والزوج.ولذلك عندما يحدث الاغتصاب يُعد ذلك انتهاكًا

للملكية؛ ولذا يمثل الاغتصاب تهديدًا بفَقْد الثروة. ولذلك يعترض زوج چوليا على اغتصاب زوجته، فهى "كل الأراضى التى أملكها وكنزى وأوامرى التى لا نهاية لها" (٣٩).

ووصف جسد المرأة باعتباره من ممتلكات الرجل يتضح من خلال شخصية ڤيرچيليا فى مسرحية "تيت Tate" المقتبسة عن "كوريولانوس Coriolanus" ، فعندما هددها أوفيدياس Aufidius بالاغتصاب، قررت قتل نفسها مبررة ذلك:

إنه جرح رومانى تتسبب فيه ڤيرچينيا

ولذا تفضل الغرق فى بحر الدماء

عن الحياة فى معاناة فَقْد كنز عفتها ("نكران الجميل"، ٦١)

وفيرجيليا هنا تصف نفسها بالملكية والاعتداء عليها يُعد سرقة لهذه الملكية، ولذا تستطيع الحفاظ عليها بالانتحار.

وتقدم أفرا بين أيضًا مشاهد الاغتصاب أو محاولة الاعتداء فى مسرحياتها ("المتجول" و"الفرصة السعيدة")، ولكن تركيزها ينصبٌّ على خضوع المرأة وليس على كونها أداة للرغبة، وهو ما أدى إلى تغير فى مناقشة موضوع الاغتصاب. وتضمنت "المتجول" محاولتين لاغتصاب امرأة فاضلة هى فلوريندا. كانت أولى المحاولات بدافع الرغبة من ويلمور، والثانية بدافع الانتقام من كل النساء من قبَل بلانت. وتهتم أفرا بين بتقديم صورة العنف التى يتم بها الاغتصاب ولكن فى

مشهد آخر لمحاولة اغتصاب فلوريندا من قبَل مجموعة من الرجال، تركز بين على اهتمام الرجل بخضوع المرأة، فهم يتنافسون على من يدخل ليغتصب الضحية أولاً. كما أن بين لم تهتم بظهور فلوريندا على المسرح أثناء مناقشة الرجال حتى لا تكون موضع تحديق الجمهور. وتسخر بين أيضًا من هؤلاء الرجال عندما يتخيل بلانت الأحمق أن فلوريندا ستحول الأحداث وتحاول هى اغتصابه "لقد اغتصَبَتِني. ألم يستطع ذلك السيف الدفاع عني؟" (٧٣-٧٤).

تقدم بين فى مسرحية "الفرصة السعيدة" وجهًا آخر لمناقشة موضوع الاغتصاب. فچيمان يفوز بليلة مع عشيقته السابقة بعد أن خسر أمامه زوجها فى لعبة القمار. ورغم عدم وصف ذلك بالاغتصاب، إلا أن تصرف چيمان يُعد فرضًا عليها وحدث دون علمها أو موافقتها وتستجيب لهذا الأمر بنفس شكل استجابة المرأة المغتصبة فى دراما الإحياء. فهى تبكى وترثى شرفها وإرادتها وذاتيتها التى انتهكها چيمان. وفى نهاية المسرحية يتنازل زوجها عنها وعن ممتلكاته لچيمان؛ مما يؤكد معاملة المرأة كأداة للملكية.

تهتم بين بتقديم الاغتصاب كصفات اجتماعية بين الرجال حيث تصبح المرأة أقل من مجرد شيء، فجسدها يصبح من أدوات لعبة القِمَار يحركها الرجال وهى لا تمتلك حرية التصرف فيه. فالسيدة فولبانك فى مسرحية بين تظهر فى أحد المشاهد وهى تفخر بامتلاكها لحريتها وعفتها، ثم يتبع ذلك مشهد تفقد فيه الاثنتين. وبذلك تؤكد بين أن استقلال المرأة مجرد وهم فى عالم يبيع فيه الرجال رغبة المرأة لغيرهم.

وبينما يُعد مشهد الاغتصاب مثيرًا لنظرات المشاهد، تشعر المتفرجة بالخزى والحزن من هذه المشاهد. وبذلك تصبح المرأة ضحية أكثر من مرة من خلال هذه المشاهد، فهى تصبح أداة للرغبة فى رأى المغتصب، وضحية لوصف المجتمع لها بالسلبية والخضوع وضحية لرغبة الجمهور.

ولكن ماذا عن استجابة المرأة لهذه المشاهد؟ فهل تحدق هى الأخرى مثل الرجل؟ تعرِّف ميلفى فى مقالها "المتعة البصرية وسينما السرد" شكلين من المتعة البصرية: اختلاس النظر الذى يتضمن إخضاع ما يراه المتفرج وتعريف الصورة، أى يقوم المتفرج بالتصرف كما يتصرف الرجل فى المسرحية وهو أن يُخْضع المرأة. ولكن لا تجرى الأمور بنفس الشكل بالنسبة للمتفرجة، فكما يشير ريتشارد ستيل Richard Steele فى تعليقه على حضور المرأة جلسات محاكمة الاغتصاب: "من الأفضل ألا تحضر المرأة هذه الجلسات، فهى تقع فى حيرة وتوتر حيث ترى إهانتها ولا تستطيع الانتقام؛ مما يزيد من معاناتها" (تاتلر Tatler، ٢٢ أكتوبر ١٧٠٩). فإذا شبهت نفسها بالضحية، فلن تستطيع اختلاس النظر كما يفعل الرجل. وإن تشبهت بالرجل فسوف تلغى بذلك وجود المرأة بشكل عام.

تقدم مسرحيات أفرا بين الدليل على استجابة المرأة لهذه النوعية من المشاهد؛ لأنها تتحدث فقط عن إخضاع المرأة وجعلها ملكية للرجل. وتظهر استجابة المرأة فى مسرحية روشستر المقتبسة عن "ڤالنتين Valentinian"، عندما تعلق لوسينا Lucina المغتصبة على تشبيه المتفرجة بها وتنصحها بأن ترى المشهد باعتباره خيالاً وليس اغتصابًا:

أعلم أن طبيعتك الرقيقة سوف تشاركنى فى معاناتي

ولكن يمكنك التعامل مع أمر اغتصابى بشكل ودّى

فكل امرأة تحمل فى قلبها حبيبها ("الحوار الختامى"، ٢٥١)

فالمشاهدة، مثل الممثلة، تشاهد مشاهد الاغتصاب وتدرك الحدود والاختلافات بين الجنسين، وقوة الرجل وسلطته على المرأة. يشير كل ذلك إلى تأثير مشاهد الاغتصاب التى تمتد لأبعد من تصويرها على المسرح وكونها مجرد خيال قصصى.

دراسة الأقنعة:

الممثلة والمتفرجة فى إعادة مسرحيات شكسبير

لورا روسينتال *Laura J. Rosenthal*

كتب صامويل بيبز Samuel Pepys مذكرات قيّمةً عن مشاهد دراما الإحياء، وقدم چيرمى كولييه Jeremy Collier وغيره فى القرن السابع عشر دراسات عن المتعة والخطر فى المسرحيات، بينما لم تقدم أية كاتبة تعليقًا على ما ذكره بيبز أو غيره. ولكن قدمت مارجريتا كاڤينديش Margareta Cavendish رأيها عن ممثلة أعجبها أداؤها؛ لدرجة أنها أقامت بمسكن قريب يمكّنها من مشاهدة أعمالها كل يوم، فقد كانت هذه الممثلة الإيطالية:

أفضل ممثلة شاهدتها. وعندما قدمت دور الرجل كانت مقنعة لدرجة كبيرة، فهى تعطى انطباعًا أنها رجل بالفعل رغم جمالها واتساق قوامها. إلا أنها عندما ترتدى ملابس الرجال وتحمل سيفها، يظن الجمهور أنها رجل بالفعل وفارس متدرب على حمل السيوف وارتداء الدروع. وبالطبع، عندما تمثل دور امرأة تقدم هذا الدور بإتقان شديد وبرقة المرأة وجمالها. ("خطاب" ١٩٥، ٤٠٦-٧).

والاهتمام بالممثلة وأدائها ودورها وجسدها يوضح تأثير ظهور الممثلة على الدراما وعلى شكل المسرح فى ذلك الوقت.

أعادت دراما الإحياء مناقشة العلاقة بين الجنسين. فالمسرح يُعد مجالاً هامًا فى بيان التصادم بين رؤية المتفرجة الأخلاقية (كوليه) ورؤية المشاهد للممثلة (بيبز وكافينديش). وهذا الاضطراب فى وجهة النظر يتضح فى تعدد العلاقات بين الممثلة والمتفرجة ما بين التشبيه والتعاطف. أهتم فى هذا المقال ببيان التوتر الذى يصيب المتفرجة عند مشاهدتها للممثلة على المسرح والتغيرات الثقافية التى تلاحظها.

يتضمن مسرح الإحياء وجهة نظر مزدوجة عن رغبة المرأة. فهناك المرأة المتعاطفة التى تصر على اتخاذ قراراتها الخاصة بالزواج والحب والعاطفة. وحتى بالنسبة لعقود الزواج فى القرن السابع عشر، كما تذكر كارول بيتمان Carole Pateman التى تحدد دور المرأة إلا أنه يبقى لها حرية اختيار الزوج؛ مما أدى إلى وجود مصدر للصراع الدرامي. ومن ناحية أخرى، هناك المرأة الخاضعة نتيجة الفروق الاقتصادية (انظر: دياموند Diamond وكينج King). ويوضح الصراع بين الذاتية والخضوع الفروق الاجتماعية بين الممثلة والمتفرجة؛ مما يسمح لمن تنتمى للطبقات الاجتماعية العليا التشبه بالممثلة التى تقدم صورة المرأة التى تهتم بذاتيتها، ولكنها تتعرض فى الوقت نفسه للعداء وللهجوم، وهذا هو ما تطلق عليه باتمان الانتقال من الشكل الكلاسيكى إلى الشكل الحديث للهيكل الاجتماعى والذى يتضح من مناقشة چون لوك والسيد روبرت فيلمر Sir Robert Filmer . يوضح مسرح الإحياء هذا التحول بتقديم بعض أشكال سلطة الرجل وتكثيف أشكال خضوع المرأة كخطة ثقافية لبيان هذه السلطة بأشكالها المختلفة. ويتضح هذا الاختلاف فى مقارنة المسرحيات التى كُتِبَت للممثلين الرجال وإعادتها فى عصر الإحياء.

وأود أن أوضح هنا أن المسرحيات التى تتضمن شخصيات نسائية، خاصة مسرحيات أفرا بين، والتى تُظهِر فيها المرأة ذاتيتها فى خياراتها الجنسية أو فى اختيار الزوج، تتصادم بإخضاعها لرغبة الأب أو الزوج لأسباب اقتصادية، فالكثير من مسرحيات الإحياء تنتهى باختيار الأب للزوج الملائم لابنته (انظر: ويتلى Wheatley). فالصراع بين المرأة كذاتية الاختيار وكأداة جنسية واقتصادية يؤدى إلى بيان الاضطراب وعدم استقرار مكانة المرأة.

وبالمثل، يمثل إخضاع الممثلة عنصرًا وحيدًا من الوضع الاقتصادى المعقد، حيث يؤكد النقاد على سلطة المسرح على الجمهور والعكس. ويصر رينيه راپين Rene Rapin على سلطة المسرح الأخلاقية، فالتراچيديا يمكنها شفاء "القلوب المتحجرة القاسية" ومعالجة "العواطف بالعواطف" (مقتبس من روثستين Rothestein 10). وكما يذكر درايدن أيضًا، أن الأداء التراچيدى يؤثر فى إثارة دموع وعواطف المشاهد (روثستين، ١٥-٢١). ويؤكد ستيل Steeleوأديسون Addisonأيضًا على دور المسرح الأخلاقى من خلال تأثيره على العاطفة (ستروب Straub ,421؛ كارلسون Carlson وتشاپ Chap,9). واهتم چيرمى كولييه بسلطة الممثلة، فقد انتابه القلق من أن يقع المشاهد فى حب الممثلة ويطلبها للزواج نتيجة لتأثره بأدائها على المسرح (٢٨٢). ومن ناحية أخرى، يوضح هوبس Hobbes سلطة المشاهد السادية التى تجعله يستمتع بمعاناة الممثلة، حيث يرى أنه "من الممتع مشاهدة نوعية الشر الذى ينتمى إليه" (ورد فى ستروب، ٤٢١). وتهدف آليات إنتاج مسرحيات الإحياء إلى منح السلطة للمتفرج،

فكان المنتجون يوفرون مبالغ كبيرة من أجل توافر أدوات الخيال والخدع البصرية والملابس التى أصبحت من أهم عناصر المسرح. كما جذبت الممثلات الجمهور بسبب ما يتمتعن به من جمال وشهرة. كما كان جسد المرأة من الأدوات المسرحية الحديثة التى تُستخدم فى جذب الجمهور. يذكر توماس شادويل Thomas Shadwell فى الحوار التمهيدى لمسرحية "العاصفة The Tempest" أو "الجزيرة المسحورة The Enchanted Island":

لقد وجدنا أساليب جديدة لتحقيق المتعة لكم

فهناك ستائر ملونة ومسرحيات مبتذلة

ولا توجد امرأة تفعل ما تريده

ولكن بعضهم من ذوى اللحية يقومون بدور النساء.

وعندما احترق مسرح شركة كينج عام ١٦٧٢، قامت الشركة بتقديم العديد من الممثلات حتى تستعيد شهرتها (پيرسون، ٢٨). يذكر كولييه أن الممثلة تستغل المُشاهِد، بينما يرى كولى سيبر Colley Cibber أن "عمر الممثلة وجمالها ليسا دائمين ليحققا لها الكمال" وهو بذلك يؤكد رأى هوبيس.

وتوضح كريستينا ستروب Kristina Straub أنه يجب متابعة مكانة المتفرجة داخل وخارج المسرح لتبين العلاقة بين الجمهور والممثلين. فقد وضح لورانس ستون Lawrence Stone أنه يجب متابعة مكانة المتفرجة داخل وخارج المسرح لتتبين العلاقة بين الجمهور والممثلين. فقد وضح لورانس ستون أن أحوال النساء

اللاتى ينتمين للطبقة المتوسطة والعليا قد تحسنت كثيرًا فى هذه الفترة. ويوضح السيد روبرت فيلمر فى كتابه "الهيكل الاجتماعي" أن الأب له السلطة داخل الأسرة مثل سلطة الملك على الرعية؛ ولذا يجب أن يطيعه أفراد الأسرة كما تطيع الرعية ملكها. وأشارت ستيفز أن الحرب الأهلية ونفى تشارلز الأول تسببا فى تدمير الإيمان بوجود الهيكل الاجتماعي؛ فقد بدأ الشعب فى المطالبة باختيار من يتولى الحكم، ثم طالبت المرأة بحق مماثل فى اختيار الزوج. وفى العديد من المسرحيات أصبح الزواج أمرًا يثير الصراع، فلم يعد هو النهاية السعيدة مثل مسرحيات شكسبير الكوميدية: فلم تَعُدّ سيطرة الزوج أو الأب هى التى تنهى الصراع (ستيفز، تشاپ ٣).

وتذكر إلين پولاك Ellen Pollak أن تراجع سيطرة الهيكل الاجتماعى لم يؤدِّ إلى تحسن أحوال المرأة فبعد تطويق الأراضي، تراجعت أهمية المرأة فى اقتصاد العائلة، كما وجد الرجل ما يشغله خارج أمور الأسرة: فقد تحول الرجل للوظائف الطبية والتعليمية التى كانت تشغلها المرأة. وبعد أن شغلت المرأة وظائف هامة فى الإنتاج أصبحت مُستهلِكة فقط؛ ولذا تركز اهتمام المرأة فى إظهار جمالها حتى تعود لأهميتها كأداة مرة أخرى.

وبينما أدت الثورة إلى طلب الرعية اختيار الحاكم، أدى ذلك لتراجع سلطة الأب على المرأة، وبذلك أصبحت الفرصة الوحيدة للرجل للسيطرة على المرأة من خلال عقد الزواج. ولكن لا تؤكد الدراما فى ذلك الوقت هذه السيطرة. ففى مسرحيات مثل "الفرصة السعيدة" و"زوجة من الريف" يتصور الزوج أنه صاحب السلطة على زوجته، ولكن يُعد ذلك خيالاً فالمرأة تظهر وهى تمارس ذاتيتها وإرادتها فى هذه النوعية من المسرحيات.

وتمثل المرأة أدوارها على المسرح مُحَدِثةً اضطرابًا وانتباهًا بصريًا، ومما يزيد من هذا التوتر ارتدائها للأقنعة. وعند تقديم موضوع "الأقنعة" فى دراما الإحياء، كان يشار إلى الممثلة المرتدية لقناع، بالعاهرة أو الأرستقراطية. وارتداء المرأة لقناع وظهورها على المسرح يُعد من أهم أساليب الفن المسرحى فى عصر الإحياء، حيث يثير القناع انتباه الجمهور. كما وفر القناع المزيد من الحرية للممثلة حتى يمكنها التحرك بين الجمهور وممارسة حياتها الخاصة بشكل طبيعي؛ معتمدة على غموض هويتها لدى المشاهد. وفى العديد من الروايات الرومانسية، ظهر العديد من شخصيات الرجال الذين يمارسون الحب مع نساء مُقنَّعات دون الاهتمام بهويتهن إلا إذا أردن ذلك. وإذا استطاع القناع حماية من ترتديه من التحديق فهو لا يبعد عنها الاهتمام والانتباه بسبب غموضها. والدور المزدوج للقناع كأداة للإخفاء والإشارة يوضح اهتمام المرأة بأن تكون مرئية وغير مرئية.

وجد الكثيرون من مديرى مسرح الأحياء أن مسرحيات شكسبير تمثل الاعتماد على شكل الهيكل الاجتماعى. وهناك ثلاث مسرحيات لشكسبير نالت اهتمامًا أكبر بإعادتها، هى: "العاصفة" على يد چون درايدن ووليام دافينانت ، "ترويض الشرسة" على يد چون لاسى، و"الملك لير" على يد ناهوم تيت. توضح هذه المسرحيات الاختلافات السياسية والعلاقات المسرحية المختلفة الخاصة بالمشاهد. تمثل "العاصفة" الوعى الذاتى بنوعية الممثلين وتواجه إلغاء أشكال السلطة الاجتماعية، ففى النسخة الجديدة من المسرحية لا يملك پروسپيرو

السلطة على بناته (فقد تمت إضافة بنت أخرى) ومنحهما درايدن وداڤينانت المزيد من الفضول والحرية الجنسية أكثر مما قدم شكسبير لميراندا. كما تم تقديم شخصية هيپوليتو الذى يمثل دور امرأة تموت فى النهاية لعدم قدرتها على التحكم فى رغبتها. وبذلك يكون قتل هيپوليتو له دلالة مزدوجة، فقد تم قتل امرأة وهى فى الواقع رجل وبذلك تتضح هزيمة الرجل للمرأة، وهذا هو ما يؤدى للصراع الدرامى. ولكن ما يميز نسخة دراما الإحياء هو فَقْد پروسپيرو لسلطته على بناته.

وفى إعادة مسرحية "ترويض الشرسة"، قام چون لاسى بتقديم العلاقات المتوترة بين الشئون العائلية والعلاقات المقدمة على المسرح. فقد اهتم لاسى بتقديم الزواج كصراع فعال وليس كمؤسسة اجتماعية مستقرة والاهتمام بتقديم جسد الممثلة على المسرح لإرضاء المشاهد وتحقيق متعة المشاهدة بالنسبة له. بينما قدم ناهوم تيت الفرق بين شخصية رجل طيب يتعاطف مع الشخصية النسائية فى المسرحية ورجل آخر شرير يتمنى اغتصابها. وهو بذلك يقدم شكلاً هامشيًا لرؤية الرجل للمرأة. وفى إعادته لمسرحية "الملك لير"، اهتم بتقديم استقلال المرأة وحريتها فى اختيار الزوج من خلال شخصية كورديلا التى تصر على اختيار زوجها الذى تحبه، وبذلك تصبح الممثلة نهبًا لحب لير الأبوى وحب إدجار الرومانسى ورغبة إدموند العنيفة. وهذا التهديد من إدجار يحل محل سلطة الأب فى مسرحية شكسبير ، فقد خطط لأَسْرها واغتصابها.

و يتضح من كل ذلك أن المرأة ظلت فى صراع دائم لإثبات ذاتيتها والحصول على حقها فى الاختيار، مما انعكس على الجمهور من النساء اللاتى وجدن هذا

الصراع مشابهًا لصراعاتهن العائلية مع الزوج والأب. وتم اعتبار ما تقدمه الدراما بمثابة تشجيع للمرأة فى المطالبة بهذا الحق فى الاختيار.

العصِيّ والملابس الرثّة، الجسد والقماش المُطرّز
جوهر الحديث ومسرح أواخر عصر الإحياء
سينثيا لونثال Cynthia Lowenthal

امتلأ مسرح أواخر عصر الإحياء بالنساء؛ فهناك الكاتبات والممثلات والمُشاهِدات. وتحدث دافيد روبرتس David Roberts عن طبيعة مشاهدى مسرح الإحياء فى أواخر القرن السابع عشر، فقد كان هناك النساء الخادمات وقريبات أعضاء البرلمان والحِرَفيون والتجار وعاشقات الطبقة الملكية والدوقات وزوجات الطبقة الأرستقراطية و"قلة من سيدات الطبقات الاجتماعية الأخرى" المتنكرات (٩٤). وقد كان لحضور المرأة أهمية كبيرة؛ خاصة نساء الطبقة الأرستقراطية كما يشير روبرتس، فحضور المرأة يجعلها ذات مكانة مسرحية خاصة؛ فهى بذلك تصبح أداة الرؤية المسرحية.

وفى منتصف التسعينيات من القرن السابع عشر، ظهرت أشهر ممثلات هذه الفترة فى أواخر عصر الإحياء، إليزابيث بارى Elizabeth Barry، وآن براسجيردل Anne Bracegirdle. فقد استطاعتا أن تقدما أسلوبًا خاصًا فى الأداء فحققتا نجاحًا وشهرة وأصبحتا جزءًا من أدوات المسرح الضرورية فى تلك الفترة، فقد قدمتا فى عام ١٦٩٧ الدراما التجريدية "مرح النساء The female Wits" التى تتحدث عن سلوك المسرح مما أدى لشهرتهما. وبينما اهتمت بارى بالدراما الساخرة فى إطار الحوار الصاخب، فضلت براسجيردل دراما البكاء ذات الحوار الراقي. وقد بدأت ظاهرة الهجوم على الممثلات قبل ظهورهما بنحو

ثلاثين عامًا منذ ظهور المرأة كممثلة على المسرح الإنجليزي. ويمكن هنا استرجاع استجابة صامويل بيبيز الحماسية لعمل "سيدتى كاستيلمين My Lady Castlemaine"، أو الشائعات التى تحدثت عن علاقة نيل جوين Nell Gywn بالملك؛ لبيان تأثير ظهور المرأة فى المسرح كممثلة ومُشاهِدة.

فقد أدت شهرة بارى وبراسجيردل لشهرتهما وسلطتهما وخطرهما أيضًا. فعملهما فى التمثيل يتطلب ظهورهما على المسرح، مما يعرض جسديهما لحتمية الرؤية والمشاهدة وتفسير ذلك من المشاهدين لطبيعة حياتهما خارج المسرح، وتعدد الأحاديث والرؤى عن سلوكياتهما وأخلاقهما. فهذا المقال يركز على طبيعة هذه الأحاديث لبيان وجهة النظر عن جسد الممثلة فى عصر الإحياء وقوة تأثير هذه الأحاديث على المستوى الثقافى من خلال تحديد الاختلافات بين الطبقات الاجتماعية، وخاصة الطبقة الأرستقراطية.

ويرى كولى سيبر Colley Cibber فى كتابه عام ١٧٤٠ أن اهتمام الجمهور بحياة الممثل أمر طبيعي، فهم يهتمون بمعرفة سلوك وأسلوب حياة الممثل خارج إطار الشخصية التى يقدمها على المسرح، كما يرى "أن لهم الحق فى ذلك الاهتمام" (٣-٤) . ولكن يحاول أيضًا بيان الفرق بين الشخص الحقيقى والدور الذى يقدمه على المسرح؛ مشيرًا إلى الجسد باعتباره أداة لبيان هذا الاختلاف "عندما يصبح فى جسده الحقيقي".

ولكن اهتمام الجمهور بمعرفة الممثل كان يتركز على حياة الممثل الجنسية الخاصة وحياة الممثلة والكاتبة على وجه التحديد. وقد كانت أفرا بين من أشهر

الكاتبات اللاتى حاولن التفريق بين الحياة المهنية للمرأة وحياتها الخاصة، وإلغاء فكرة الجمهور عن المرأة العاملة باعتبارها عاهرة. وتذكر كاثرين جاليفر Catherine Gallapher أن: "المرأة التى تعبر عن أفكارها ومشاركتها مع الجمهور بدلاً من توفيرها لرجل واحد يُنظر إليها باعتبارها تتاجر فى ملكيتها الجنسية، وإذا كانت متزوجة فهى بذلك تبيع ما يملكه زوجها، فالمرأة يجب أن تمنح عقلها وجسدها لزوجها فقط" (٢٧). وتنتهى جاليفر إلى أن أفرا بين قد ضحت بمثالية "كمال" المرأة بادعاءاتها الحادة باستقلال المرأة. فقد "شكلت صورة الكاتبة العاهرة وامتلكت هويتها لتبيعها" (٢٨، ٣١).

وبالطبع، كان من السهل على الجمهور تشبيه الممثلة بالعاهرة. وأيد هذا الرأى چون هيل John Hill عام ١٧٥٠، عندما كتب أن الممثلة يجب أن تحتاط وتحفظ ذاتها من الاستجابة "لشئونها المنزلية التافهة. فالممثلة والعاشقة تشتركان فى إظهار العاطفة وإثارة عواطف الآخرين" (٢٦). ولكن الجمهور لم يستطع التمييز بين المرأة التى تُظهِر عاطفتها الخاصة مثل العاهرة، والمرأة التى تُظهر عاطفة شخصية أخرى مثل الممثلة. وأدى ذلك إلى الخوف من قدرة المرأة على تجزئة ذاتها إلى شخصيتها الحقيقية وشخصيتها المسرحية. وكما يذكر بيتر ستاليبراس Peter Stallybrass أن: "العلاقة بين الحديث والخلاعة مألوفة فى الحوار القانونى وكُتب السلوك.... فإشارات العاهرة تمثل كمالها اللغوى وحديثها العلني.... فالزوجة المثالية مثل الجسد الكلاسيكى لبيكتين، لم يعد لها وجود. فإشاراتها هى الجسد المغلق والفم المغلق والمنزل المغلق" (١٢٦-٢٧). وبالطبع، يشير ذلك إلى كون الممثلة فى عصر الإحياء تنتمى لهذه المرأة "المتحدثة".

لم يكن هذا هو الحال بالنسبة للممثلين من الرجال كما تشير كاثرين إيسمان موس Katharine Eisaman Maus، فالجمهور لم يُبْد اهتمامًا بحياة الممثل الخاصة من عصر النهضة وحتى عصر الإحياء (٦٠٣). فقد اشتهر إدوارد كيناستون Edward Kynaston بأداء أدوار المرأة، ووصفه جون داونس John Downes بأنه: "يمثل جمال المرأة المسرحى الكامل، فهو يمثل بكل أجزاء جسده بحرفية شديدة ويثير التعاطف مثل المرأة تمامًا" (١٩). وقد اهتمت النساء باللقاء معه بعد أدائه لأدواره النسائية وهو لا يزال مرتديًا ملابس النساء، ويبدو أنه كان محاطًا بالنساء أيضًا خارج إطار حياته المسرحية (سيبر، ٧٢). وكان هذا هو الحال مع چو هاينز Joe Haynes الذى لم يُلَمْ على حياته الخاصة أو سلوكه. فقد ذكر توبيس توماس Tobyas Thomas أنه "يحصل على القليل من الحرية فى حياته الخاصة" وذلك رغم حياته المليئة بالعلاقات، ومنها قصة محاولة اغتصابه لخادمة صغيرة السن. ورغم ذلك تم إسقاط التهمة لادعائه بعمله كسكرتير لدوق مونماوث، ولم تستطع الفتاة اتهامه والحديث عن جريمته معها (١٢-١٤).

ولكن ممثلات الإحياء تعرضن دائمًا إلى خطر التشكيك فى فضيلتهن مثل حال النساء فى المجتمع، فالمرأة "المتحدثة" تتحول "لمثار الحديث". وقد تعرضت كل من بارى وبراسجيردل اللتين اشتركتا فى أكثر من عشرين مسرحية تراچيدية جديدة فى عهد وليام الثالث لهذا التشبيه والتشكيك. ولقد مدح الكثيرون أداء بارى مثل سيبر وتشارلز جيلدون Charles Gildon الذى يقول: "إنها تبكى حقيقة فى بعض المشاهد التى تؤديها" (٣٩-٤٠). وأدى ذلك التقمص إلى تقليل

الخوف من تجزئة ذات الممثلة بين الشخصية التى تؤديها وشخصيتها الحقيقية. ولكن يجب على الممثلة أيضًا أن تحاول إقناع الجمهور بنسيان شخصيتها الحقيقية أثناء مشاهدتها على المسرح. ولكن ليبدو أن ذلك يُعد أمرًا مستحيلاً، فقد أطلق عليها روبرت جولد Robert Gould "العاهرة"، ويشبهها بها فيقول:

إنها متغطرسة وقد وُلدت كذلك

مغرورة ومتكبرة

ولكنها تشتهى من يملكه غيرها مثل العاهرة

التى تفعل أى شيء لكسب المال (ورد فى سومرس Summers، ٣١١ - ١٢).

ويتبنى توم براون Tom Brow الرأى نفسه، فيقول: "إذا قضيت معها الليل، فلن تعرف من أنت فى الصباح، إلا إذا منحتها بضعة جنيهات أخرى" (٣٦: ٣). ورغم وصف أنطونى أستون Anthony Aston لها بأنها: "ممثلة لامعة ذات شعر أسود وعينين لامعتين ولكن ذات فم مفتوح" (٦-٧). ويذكر كيرل بيترتون Curll's Betterton أن "هذا الشذوذ فى الشكل أدى إلى ابتسامة غريبة... تصورها كشخص ماكر مهذب" (١٩). واستخدمت هذه الصفات نفسها فى تصوير حياتها الجنسية وشكلت هجومًا على حياتها الخاصة وشخصيتها الحقيقية.

وتعرضت آن براسجيردل لنفس الهجوم على حياتها الخاصة، فقد اشتهرت بقصة خطفها من قبَل ريتشارد هيل Richard Hill. ويذكر سيبر أنها كانت مفضلة بشكل كبير من قبَل المسرح لدرجة أنها أُطلق عليها لقب "محبوبة المسرح"؛ ويرجع

ذلك إلى عدم انفصالها عن حياتها الخاصة وتقديمها لأدوار المرأة التى تتعرض للعديد من الإغراءات ولكن "مقاومتها زادت من عدد معجبيها" (١٠١). ولكن يضيف أن هذه المقاومة أثارت رغبة الكثيرين لإشارتها لعذريتها مع التأكيد على رغبتها. وفى وصفها يذكر أستون أنها: "ذات شعر بنى وعينين سوداوين لامعتين وأسنان بيضاء جميلة، كما تملك بشرة بيضاء جذابة" (أستون، ٩)، فى إشارة لجاذبيتها الجنسية.

ويذكر مايكل كوين Michel Quinn أنه "من الصعب التمييز بين حياة الممثلة الخاصة وحياتها المسرحية" (كوين، ١٥٨). فالممثلة فى عصر الإحياء، بالإضافة لكونها مؤدية لدور على المسرح، فهى أيضًا جسد مرئى على المسرح (ظاهرة الرؤية). فالشخصية التى تقدمها (فى ذهن الجمهور) وشخصيتها الحقيقية أصبحتا جزءًا من الأحداث المسرحية. وبالتالى تصبح الممثلة أداة للإشارة وأداة للإنتاج (١٥٧).

يذكر لورانس ستون Lawrence stone ما ورد عن ادعاء الطبقة الأرستقراطية الذى يحفظ هوية الطبقات الاجتماعية العليا. ويتطلب ذلك الحفاظ على شروط الخدمة الملكية. وتؤدى هذه الطبقات دورًا اجتماعيًا ودورًا رمزيًا لتبديد الحفاظ على مكانتها، وتشكل حاجزًا ضد "نظم الطبقات الدنيا" كوسيلة لمنع دخول هذه الطبقة فى مجال السلطة (١٨٤-٨٧). كما أُتيحت أدوارٌ جديدة للطبقة الأرستقراطية بعد عام ١٦٦٠، كما يشير كريستوفر هيل Christopher Hill فقبل عام ١٦٤٠، نالت هذه الطبقة مكانة اجتماعية هامة "كوسيط بين البلاط الملكى والتجار" (٣٢٨). وبعد عام ١٦٦٠، لم تحتفظ بنفس

السيطرة والمكانة، فقد أصبح دورهم لخدمة المظهر العام فقط (٣٠١). وأدى ذلك إلى ظهور ما يُعرف بـ"الأرستقراطى المعزول"؛ ولذلك بعد نفى تشارلز الأول، تم استبدال التراجيديا بالدراما الملحمية حيث "يهتم الملوك بخيال الشرف فى الحب والحرب فالموضوعات السياسية كان يصعب مناقشتها" (٣٢٦).

أيد مايكل ماكيون Michael McKeon هذه الملاحظات فى دراسته عن الطبقة الأرستقراطية فى القرن الثامن عشر. فقد تحدث عن مخاوف الطبقة الأرستقراطية لإدراكها بوقوع الهيكل الاجتماعى وهوية الطبقات الاجتماعية فى "خطر الاعتداء"؛ مما أدى إلى ازدياد الأعمال المسرحية ذات الأداء الاجتماعى (١٥١، ١٦٩). وفى حديثه عن مفهوم الشرف باعتباره "موروث بيولوجي"، يذكر ماكيون هجوم دانيل ديفو Daniel Defoe على هوية الطبقة الأرستقراطية. فمحاولة إضفاء الصفة الطبيعية على الفكر الأرستقراطى تحولت لموضوع مسرحي، فقيّم المكانة الاجتماعية ترتبط بالعلاقات الاجتماعية الأرستقراطية التى يمكن إقامتها أينما وجدت التقاليد الاجتماعية وارتقت لمستوى الإدراك الذاتي" (ماكيون، ١٦٩).

ويظهر هذا الاتجاه المسرحى لتصوير المجتمع الأرستقراطى فى العروض العامة للهويات المتعددة والمتحولة والتى يكثر فيها استخدام الأقنعة لبيان الهوية المزدوجة، كما تشير تيرى كاسل Terry Castle، فهذه العروض تعتمد على الملابس التى يمكن من خلالها تحديد هوية من يرتديها والطبقة الاجتماعية التى ينتمى إليها. كما تعلق كاسل على "عدم استقرار إشارات الملابس" التى فقدت احترامها فى الثقافة الغربية: "الملابس كانت من أهم رموز خداع العالم المادى،

فهناك دائمًا المنديل المتحول اللامع الذى يخفى الحقيقة عن الأعين. فالمرأة لها القدرة على التضليل وهذا نموذج للتغيير والتحول" (٥٦). وتضيف تيرى، أن الاهتمام بمحاربة التنكر وارتداء الأقنعة يرجع للقلق من تصديق من يرتدى قناع طبقة أقل منه، حتى وإن كان للدعابة، والرغبة فى معرفته من قبل من هم أقل منه، فقد يؤدى أيضًا إلى صعود من ينتمى إلى الطبقة الأقل، ظنًا منه أنه من السهل الانتقال من طبقة اجتماعية إلى أخرى من خلال الملابس والمظهر الخارجى فقط" (٩٢).

هذا القلق من جودة أداء الممثل للطبقة الأرستقراطية يتضح من القصص التى تُروى عن ممثلات الإحياء اللاتى يتم تحذيرهن من ارتداء الملابس التى يستخدمنها فى أدائهن خارج المسرح. يذكر ج. هـ. ويلسون J.H. Wilson أن معظم هذه الملابس تنتمى لأصحاب الطبقة الأرستقراطية "الذين يتكبرون أن يقوموا بارتداء نفس الزى أكثر من مرة" كما يذكر أنها كانت بمثابة فرص لاستعراض الممثلات، فقد "دأبت بعض الممثلات على التسلل بهذه الملابس خارج المسرح؛ مما اضطر أصحاب هذه المسارح إلى معاقبتهن بخصم أسبوع من مستحقاتهن المالية" ("سيدات الملك" ٣٨-٤٠). وفى الواقع، لم تستمتع الممثلات بهذا التشبه بالطبقة الأرستقراطية، فقد كانت الممثلة تنتقل من المسرح إلى المدينة حيث تمضى بعض الوقت فى منازل الأرستقراطيين الذين تمثل أدوارهم على المسرح. وكما تذكر ليزلى فيرس Leslie Ferris، كان من المتبع أن يقيم الرجل الأرستقراطى علاقة مع الممثلة الجميلة التى يراها على المسرح" (٧٠). وأشهر الأمثلة على ذلك، نيل جوين ومول دافيس Moll Davis اللتان كانتا على

علاقة بتشارلز الثاني. كما أنجبت چوين من دوق سانت ألبانز. وكانت مارجريت هيوز Margaret Hughes عشيقة الأمير روبرت، وأُشيع أن أنستاسيا روبنسون Anastasia Robinson تزوجت اللورد پيتربورو Lord Peterborough. كما تم خداع هيستر داڤينبورت Hester Davenpors بزواج كاذب من إيرل أكسفورد، عندما جعل خادمه يتنكر فى هيئة شخص يزوجهما.

ويختلف الأمر بالنسبة للطبقة الأرستقراطية، فأصحاب هذه الطبقة لم تُتَحْ لهم الفرصة للمشاركة فى المسرح. ومن أمثلة ذلك، قصة تُروى عن سيدة تنتمى إلى الطبقة الأرستقراطية ونبذتها عائلتها فذهبت إلى المسرح باحثة عن وظيفة، ولم تُتح لها الفرصة للمشاركة نتيجة لأصلها الأرستقراطى ولكن كانت تظهر فى الخلفية فقط؛ ولذا عندما كان أحد الأرستقراطيين أو الملك يُعِير أحد الممثلين ملابسه كى يقوم بأداء دور معين، لا يتم نشر ذلك باعتباره تقسيمًا للطبقة الأرستقراطية كما يمكن أن يظن الجمهور.

ولذلك؛ تمثل الملابس الأنيقة والحوار المهذب لممثلى أواخر القرن السابع عشر وظيفة ثقافية مزدوجة. فأداء الممثل يوفر شكلاً مسرحيًا للسلوك "المثالى"، وبذلك يسهم فى تكوين تعريف الجمهور لذاتهم. كما أدى إلى تعزيز اعتقاد الجمهور بوجود الذات المنفصلة للممثل المستقلة عن الموضوع الدارمى ولكن مع تشبيه هذه الذات المستقلة للممثلة بالرغبة؛ ولذا شبه الجمهور أداء الممثلة على المسرح بحياتهن "الواقعية".

ولكن القارئ الساذج فقط هو الذى يخدعه الأداء، فقد ذكر پيترسون أنه قابل أحد الأشخاص الذى كان مقتنعًا أن العرائس التى يراها على المسرح هى

لأشخاص حقيقيين، وبعد جهد كبير اقتنع أنها مجرد مجموعة من "العِصىّ والملابس الرثّة". ويتضح من ذلك أن المشاهد الساذج لا يستطيع التفرقة بين الممثل والدور الذى يقوم بأدائه، وهو بذلك يواجه مشكلة أخلاقية، فهو يخلط بين الخيال الدرامى الذى يشاهده على المسرح وبين الواقع.

المحتويات

رقم الإيداع ١٧٦٣٧ /٢٠٠٦
I. S. B. N.
977 - 437 - 011 - 2
مطابع المجلس الأعلى للآثار

